

Walter Rothes

Krieg und bildende Kunst

Tafel I.



Fritz Erler: „Der Tod von Ypern".

Krieg und bildende Kunst

von

Walter Rothes
Dr. phil.
vorm. Hochschuldozent der Kunstwissenschaft.

Mit 1 Vierfarbendruck, 1 farbigen, 1 schwarzen Offsetdruck und 42 Autotypien.



1917

Verlag Parcus & Co., München.



Druck der Dr. Wildschen Buchdruckerei Gebr. Parcus. Klischees der Kunstanstalten J. Hamböck, Brend'amour, Simhart & Co. *
Papier von Poensgen & Heyer, sämtlich in München.

Tafel II.



Franz von Stuck: „Der Krieg". K. Neue Pinakothek zu München (Phot.-Verlag Hanfstaengl).



Wer mutig für sein Vaterland gefallen,
Der baut sich selbst ein ewig Monument
Im treuen Herzen seiner Landesbrüder,
Und dies Gebäude stürzt kein Sturmwind nieder.

Theodor Körner.

Der Erinnerung an die im Weltkrieg 1914/17 gefallenen Helden gewidmet.



Inhalts-Verzeichnis.

		Seite
	Vorwort	11
I.	Kampf und Sieg in der antiken Kunst	13
	1. Ägypter und Assyrier.	
	2. Griechen und Römer.	
II.	Der Krieg und die Großmeister der italienischen Renaissancekunst	20
	1. Lionardo da Vinci.	
	2. Michelangelo.	
	3. Raffael.	
III.	Venezianische Kriegsmalerei	30
IV.	Albrecht Dürer	34
V.	Kriegsmalerei der Niederländer	37
VI.	Die Greuel des Krieges in der spanischen Kunst	40
VII.	Kriegsmalerei der Franzosen	44
VIII.	Krieg und Kunst in England	48
IX.	Russische Grausamkeit im Lichte der russischen Kriegsmalerei	53
X.	Kriegsführung des Orients im Bilde	55
XI.	Die deutsche Burg	58
XII.	Menzel und Werner	61
XIII.	Bayerische Schlachtenmaler	64
XIV.	Heldenmut und Vaterlandstreue der Gebirgler in der bildenden Kunst	67
XV.	Der Krieg als Thema der graphischen Künste	70
XVI.	Krieg und Karikatur	76
XVII.	Der Schutz der Kunstdenkmäler im Kriege	80
XVIII.	Der Weltkrieg 1914/17 im Bilde	84
XIX.	Der moderne Weltkrieg als Wandler der Kunstanschauungen	87
XX.	Kriegsdenkmäler	90

Abbildungs-Verzeichnis.

Tafel I ...... Fritz Erler: „Der Tod von Ypern" .... vor Seite 1
„ II ...... Franz von Stuck: „Der Krieg." K. Neue Pinakothek zu München . „ „ 3
„ III ..... „Erstürmung der asiatischen Festung Pula durch die Ägypter." Altägyptisches Wandgemälde aus dem Ramesseum (Theben) .... zwischen Seite 14 u. 15
„ IV ..... „Gruppe von Kämpfern um Athena" aus dem westlichen Giebel des Athenatempels von Ägina. K. Glyptothek, München ...... „ „ 16 u. 17
„ V ..... Lionardo da Vinci: „Kampf um eine Standarte" aus dem Karton zur „Schlacht bei Anghiari". (Nachzeichnung von Rubens im Louvre zu Paris) .... „ „ 22 u. 23
„ VI ..... Michelangelo: „Hauptgruppe aus der Schlacht bei Cascina." (Nach dem Stich von Agostino Veneziano) .... „ „ 24 u. 25
„ VII .... Raffael: „Konstantinschlacht." Vatikan .... „ „ 28 u. 29
„ VIII ... Tizian: „Die Schlacht bei Cadore." (Nach dem Stich von G. Fontana) „ „ 30 u. 31
„ IX ..... Albrecht Dürer: „Ritter, Tod und Teufel", Kupferstich von 1513 . . „ „ 34 u. 35
„ X. .... Albrecht Dürer: „Die vier Reiter" aus der Holzschnittfolge: „Die Offenbarung Johannis" .... „ „ 36 u. 37
„ XI ..... Rubens: „Schlacht und Tod" aus der „Geschichte vom Tode des Consuls Decius Mus." Fürstl. Liechtensteinsche Galerie zu Wien ..... „ „ 38 u. 39
„ XII .... Rembrandt: „Die Nachtwache." Reichsmuseum zu Amsterdam . . . „ „ 38 u. 39
„ XIII ... Velasquez: „Die Übergabe von Breda" (Las Lanzas). Pradomuseum zu Madrid .... „ „ 40 u. 41
„ XIV ... Goya: „Kriegsgreuel." Radierung aus „Los Desastres de la Guerra" „ „ 42 u. 43
„ XV .... Lenepveu: „Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen." Pantheon zu Paris .... „ „ 46 u. 47
„ XVI ... Rossetti: „Gelöbnis der Jeanne d'Arc" .... „ „ 50 u. 51
„ XVII .. a) J. C. Dollman: „Bellona die Kriegsgöttin" .... „ „ 52 u. 53
b) J. C. Dollman: „Hungersnot" .... „ „ 52 u. 53
„ XVIII .. J. C. Dollman: „Gold." Ironisierung des englischen Motivs zur Anstiftung des Weltkriegs durch einen englischen Maler ..... „ „ 52 u. 53
„ XIX ... a) W. Wereschtschagin: „Apotheose des Kriegs." Galerie Tretjakow, Moskau. „Allen Eroberern der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gewidmet .... „ „ 54 u. 55
b) Rjepin: „Saporoger Kosaken setzen ein Schreiben an Sultan Mohammed IV. auf." Museum Kaiser Alexanders III. Petersburg . . „ „ 54 u. 55
„ XX .... Theodor Horschelt: „Verwundetentransport in Lesghistan" ..... „ „ 56 u. 57
„ XXI ... Marienburg in Westpreußen .... „ „ 58 u. 59
„ XXII ... Bruno Bielefeldt: „Neidenburg" .... „ „ 60 u. 61
„ XXIII .. a) Menzel: „König Friedrich von Truppe zu Truppe eilend" . . . „ „ 62 u. 63
b) Menzel: „Begräbnis auf dem Schlachtfelde" .... „ „ 62 u. 63
„ XXIV .. Carl Strathmann: „Sturmangriff" .... „ „ 64 u. 65
„ XXV ... Anton Hoffmann: „Straßenkampf mit Handgranaten" ...... „ „ 66 u. 67
„ XXVI .. Franz von Defregger: „Erstürmung des roten Turms in München durch die Oberländer Bauern 1705." K. Neue Pinakothek zu München .... „ „ 68 u. 69
„ XXVII . Albin Egger-Lienz: „Der Totentanz von Anno Neun." K. K. Moderne Galerie in Wien und gleichartig K. Galerie zu Dresden .... „ „ 68 u. 69
„ XXVIII. Paul Bürck: „Maschinengewehr in Arbeit" .... „ „ 70 u. 71

Tafel XXIX ... Wera von Bartels-Heimburg: „Anmarsch“ . . . . zwischen Seite 70 u. 71
„ XXX .... Erich Erler: „Drahtverhau“ . . . . „ „ 72 u. 73
„ XXXI ... Erich Erler: „Mütter“ . . . . „ „ 72 u. 73
„ XXXII ... Otto Wirsching: „Mobilmachung“ aus dem „Kriegs-Totentanz“ . „ „ 74 u. 75
„ XXXIII .. Otto Wirsching: „Die Hyänen des Schlachtfelds (Leichenfledderer)“ aus dem „Kriegs-Totentanz“ . . . . „ „ 74 u. 75
„ XXXIV .. Hans Weiditz: „Katzen- und Mäuseschlacht.“ Holzschnitt aus der Mitte des 16. Jahrhunderts . . . . „ „ 76 u. 77
„ XXXV ... Adolf Hengeler: „König Eduard, der Saemann.“ Aus einem Tagebuch 1914 . . . . „ „ 78 u. 79
„ XXXVI .. Die Kathedrale von Reims . . . . „ „ 82 u. 83
„ XXXVII . Ludwig Dill: „Reiterangriff“ . . . . „ „ 86 u. 87
„ XXXVIII. Ludwig Dill: „Straßenkampf zwischen deutschen Truppen und Turkos“ . . . . „ „ 86 u. 87
„ XXXIX .. Fr. Klemmer: „Zerschossene Häuser in Thelus“ . . . . „ „ 88 u. 89
„ XXXX ... Ost-Petersen: „Feindlicher Angriff mit giftigen Gasen auf einen Schützengraben“ . . . . hinter Seite 94
„ XXXXI .. Ost-Petersen: „Fliegerkampf“ . . . . „ „ 94
„ XXXXII . Ost-Petersen: „Fliegerangriff auf eine feindliche Stadt“ . . . . . „ „ 94

∗ Künstler-Verzeichnis. ∗

Achener 71.
Adam, Albrecht 65, 71.
Adam, Eugen 65, 66.
Adam, Franz 65, 66.
Adam, Julius 65, 66.
Agasias aus Ephesus 18.
Aliense 32.
Altdorfer 37.
Apelles 18.
Aristides aus Theben 18.
Arnold 72.

Baily, E. H. 50.
Baluschek 78, 50.
Bandel von, E. 91.
Bartels-Heimburg von, 71, 75, 85.
Bassano Francesco 32.
Bassano Leandro 32.
Baudrexl 71.
Bauriedl 85.
Begas 91.
Beham 72.
Bella della, Stefano 73.
Berne-Bellecour 71.
Bestelmeyer 92.
Bischof-Culm 71, 85.
Böcklin, A. 35, 72, 73, 88, 89.
Bodenmüller 66.
Boiry 71.
Bouts, Dirk 80.
Brandenburg 78.
Brangwyn 70.
Braun 71.
Brueghel 72.
Bürck, P. 71, 73, 74, 85.
Burgkmair d. Ä., H. 72.
Burne-Jones 51.

Callot 37.
Caspar 71.
Cellini 22.
Charlet 46.
Cochin 71.
Collaert 73.
Conräder 65.
Cope 49.
Copley 50, 51.
Coppens 71.
Corinth 72, 78, 85, 87.
Cornelius, P. 35, 64, 73.
Corot 71.
Cranach d. Ä., Lukas 37.
Cretius, Constantin 48.

Daumier 46.
David 47.
Delacroix 44, 45, 47, 55.
Defregger von, F. 66, 67.
Delaroche 45.
Detaille 47.
Dettmann 85.
Dice 49.
Dietz, Feodor 65.
Diez, Julius 72.
Dill, Ludwig 85, 86, 88, 89.
Dollman 52.
Dürer, A. 28, 34, 35, 36, 37, 69, 70, 72, 73, 88, 89.
Dyck van, A. 39, 50.

Eberz, Joseph 73.
Echter, Michael 65.
Edelinck 23.
Egger-Lienz 67, 68.
Erler, Erich 73, 75, 85.
Erler, Fritz 85, 86.
Euphranor 18.

Faber du Faure von 55, 66.
Fehr, F. 66.
Feininger 72.
Feselen 37.
Franck 78, 85.

Galle 72.
Gaul 72.
Geiger 71.
Géricault 44.
Ghirlandaio 51.
Goltzius 72.
Goy de 71.
Goya 40, 41, 42, 43, 73.
Gunkel 65.
Hackl von, G. 66, 67.
Hahn 92.
Haß, F. 85.
Hayek von, H. 66, 70, 71, 85.
Hengeler 77, 78.
Herkomer 50.
Heß, Eugen 65.
Heß, Peter 56, 65, 66.
Hildebrand von, Adolf 92.
Hildebrandt, Theodor 48.
Hodler 69.
Hoffmann, Anton 66.
Holbein d. J., Hans 37, 50, 69, 89.
Hooghe de 71.
Horschelt 56, 57, 71.
Horsley 49.
Hunt, H. 51.
Huret 73.

Ijarochenko 54.
Ingres 45, 47.
Ivon 46.

Jank, Angelo 66, 85.
Jordan 85.

Kallmorgen 78, 85.
Kaulbach, W. 50, 64, 65.
Klemm 71.
Klemmer 71.
Klinger 72.
Köckert, J. 55.
Kolb 73.
Kubin 72.
Kuhn 71.
Kunz, Fritz 68.

Landseer, E. 51.
Lang, K. 65.
Le Brun 45.
Leclerc 71.
Leibl 89.
Lenepveu 47.
Libero, Pietro 32.
Lindenschmit, W. 64.
Lionardo da Vinci 20, 21, 22, 23.

Loo van der 71.
Lysippos 17.

Maclise 49.
Mandrokles 16.
Marcus, O. 78, 79.
Maréchal 71.
Menzel von, A. 61, 62.
Meissonier 46.
Meulen van der, A. F. 37.
Meunier 71.
Michelangelo 22, 23, 24, 25, 26.
Millais 51.
Miller 91.
Momme Nissen 87.
Morgenstern 71.
Müller, Andreas 55, 65.
Müller, Richard 85.

Neher, B. 64.
Neuville 46.

Palma, Giovane 32.
Peranda, Sante 32.
Petersen 72, 85.
Phidias 16, 51.
Piloty, K. 50, 55, 64, 65.
Pocci 73.
Pottner 72.
Preiß 85.
Protais 46.
Püttner 71.
Putz, Ludwig 66, 71, 85.

Pyromachos 18.

Quaglio 71.

Raeburn 50.
Raffael 26, 27, 28, 29.
Raffet 46.
Ramberg von, A. 55.
Rauch 91.
Refinger 37.
Rembrandt 39.
Richter, L. 88.
Rjepin 54.
Rocholl 66.
Rodin 82.
Rossetti 51.
Roubaud 66.
Roubiliac 50.
Rubens 23, 37, 38, 39, 72, 89.
Rugendas 71.

Sawizkij 54.
Schadow 91.
Scheematter 50.
Scherer, J. 56.
Schilling 91.
Schinnerer 72.
Schülein, J. W. 73.
Schwanthaler 91.
Schwind 88.
Silvestre 71.
Skopas 17.
Skowronek 78, 85.

Snayers, P. 39.
Staeger 74, 75.
Strathmann 66, 68.
Stuck 66, 72.
Surikow 54.

Thoma, H. 88, 89.
Tiepolo, G. B. 32, 33.
Tintoretto 31, 32, 33.
Tizian 30, 31.
Turner, William 51.

Unold 71.

Vecelli, Marco 32.
Velasquez 40.
Vernet 45.
Veronese, Paolo 32.
Vicentino, Andrea 32.
Vogel, H. 85.
Vollbehr 85.

Watts, G. F. 51.
Weidit 76.
Welti 72.
Wereschtschagin, W. W. 53, 54.
Werner, A. 62, 63.
West, Benjamin 51.
Wirsching, Otto 73.
Wouwerman 38.

Ziegler, K. 85.
Zumbusch 89.



Vorwort.

Solange die Welt steht, führten widerstreitende Interessen der Nationen zu blutigen Auseinandersetzungen. Solange die Welt steht, tobten Kriege. An nichts anderem wurde die Unvollkommenheit dieser Welt, wurde die Wirkung dessen, was die Bibel den Adamsfluch nennt, erschreckender und grausiger offenbar.

Solange die Welt steht, ist aber auch nie das Streben nach Hohem, Edlem und Schönem, nach Gutem und Wahrem aus den Herzen der Menschen geschwunden.

Und wenn zeitweise traurige Umstände, furchtbare Ereignisse solchem hochgerichteten Menschheitsstreben die Erfüllung versagten, so blieb doch die Sehnsucht bestehen. Der Mensch schuf sich ein Bild des Schönen, da es die Wirklichkeit nicht brachte. Das war die Geburtsstunde der Kunst.

Das Verhältnis von Krieg und bildender Kunst soll in den folgenden Kapiteln durch den Zeitenlauf begleitet werden. Krieg und bildende Kunst, — wie reimt sich das zusammen? Stoßen hier nicht unverträgliche Gegensätze aufeinander? Sicherlich singt Schiller mit Recht von der Kunst:

„Als in den weichen Armen dieser Amme
Die zarte Menschheit noch geruht,
Da schürte heil'ge Mordsucht keine Flamme,
Da rauchte kein unschuldig Blut."

Eben gerade das aber, was doch die Kunst verpönt, scheint das Wesen der Kriege. „Der Tod ist los, — schon wogt der Kampf, eisern im wolkigen Pulverdampf, eisern fallen die Würfel."

Sicherlich, das Wesen des Kampfes ist fürchterlich, die äußere Erscheinung des Krieges erschreckend, die Umstände, die ihn begleiten, sind oft namenlos traurig. Unendlich erhaben aber kann die Ursache des Krieges sein, wenn es gilt, das Vaterland zu retten, Haus und Herd zu schirmen, Weib und Kind mit gezogenem Schwerte zu schützen. Unendlich erhaben erscheint, was den kämpfenden Helden beseelt und begeistert: Tapferkeit und Treue, Ausdauer und Opfermut. Kein Wort jedoch reicht an die Seelen-

größe, die der Krieger beweist, wenn er schwere Verwundung geduldig trägt, wenn er den Heldentod ergeben stirbt.

Das ist nun der Beruf der Kunst, der Himmelstochter, der Menschen Veredlerin, daß, wenn sie unser leibliches Auge in Erinnerung an historische Geschehnisse vor Kampfesszenen, vor Kriegsbilder stellt, unser geistiges Auge über den Schein hinweg erhoben wird zu den hehren Ursachen, welche die Kämpfe benötigten, zu den herrlichen Tugenden, die sie zeitigten und die heller leuchten, als irgendwelche Friedenswerke es vermöchten.

Wie die Verse eines Heldengedichts, wie die Klänge einer Symphonie Heroica den Zweck verfolgen, Ruhmeskränze zu flechten tapferen Streitern, in Schönheit verklärte Erinnerungen und Mahnungen zu fügen den kommenden Geschlechtern, — keine andere Aufgabe erfüllt das Kriegsgedächtnis der bildenden Kunst, keine andere erfüllte es von den primitiven Versuchen der alten Ägypter und Griechen an bis zu den hervorragenden Leistungen erster neuer Meister, die den modernen Weltkrieg, das schwerste Ringen aller Zeiten verewigen.

Wahrlich, würdigeren Inhalt als Helden, die für ihr Vaterland in Aufopferung von allem und jedem stritten und fielen, konnte sich die Kunst nicht wählen: — Glückselige — aus Millionen die Reinsten,

„Die sie auf ewig flammenden Altären
Erkor, das heil'ge Feuer ihr zu nähren."

I.

Kampf und Sieg in der antiken Kunst.

1. Ägypter und Assyrier.

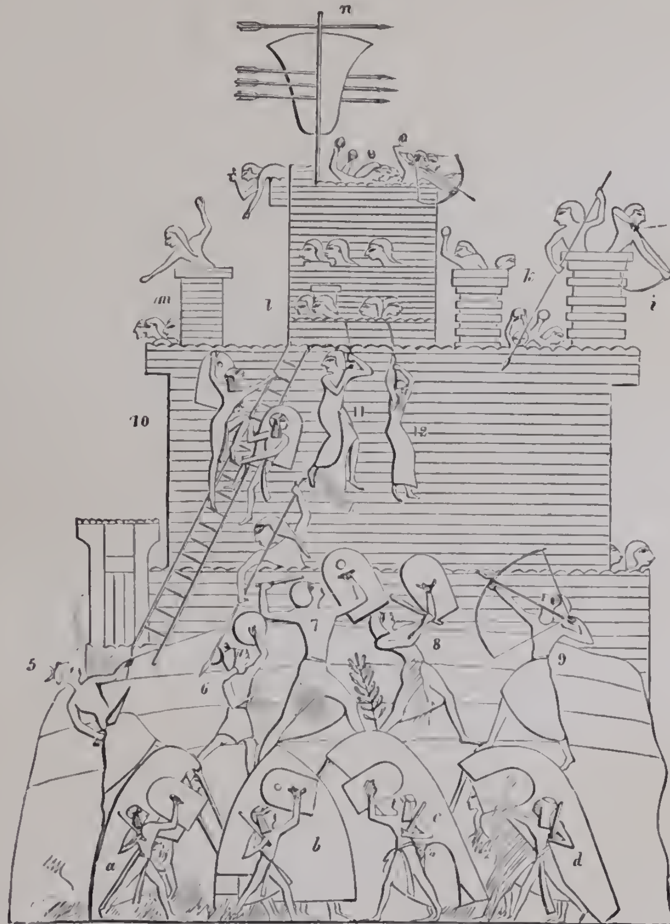
Die alten Ägypter waren ein kriegerisches Volk, zugleich hatten sie ausgesprochene Liebhaberei an der Malkunst. Kein Wunder also, daß die Malerei gern und oft, wenn auch noch so primitiv, ihre Kriegstaten verherrlichen mußte! Ägyptens kriegerischster König war Ramessu II., der Große (1392 bis 1326 v. Chr.). Nach seinen Siegen über die Syrer und Araber ließ er in allen ägyptischen Städten dem Gotte Amun Tempel bauen und darin mit farbenreichen Gemälden Krieg und Sieg verewigen. Der gewaltigste und am reichsten ausgeschmückte Tempel war das „Ramesseum“ in Theben. Hier stellen uns die Wandgemälde das Kriegsleben der alten Ägypter ganz ausführlich dar. Die Truppen marschieren auf, der König besteigt seinen Wagen, das Heer zieht aus. Man schlägt ein Lager auf: hier ist des Königs Zelt, da stehen die Wagen, dort die Pferde. Der Feind naht. Die Schlacht ist angebrochen. Der König ist überall, wo der Kampf am gefährlichsten ist, mitten im Getümmel steht er auf seinem Wagen, schießt seine Pfeile ab und schlägt die Feinde mit dem Keulenbeile zu Boden. Nach der Schlacht werden die Verwundeten weggetragen, die Gefangenen gebunden fortgeführt. Auch Festungen werden gestürmt, Leitern an die Mauern und Türme gelegt, die Angreifenden werden hinabgestürzt, Pfeile fliegen hinüber und herüber. Wir sehen ferner eine Seeschlacht und wie dabei die feindlichen Krieger in das Wasser gestürzt werden. Nach Beendigung des Krieges werden die Gefangenen in die Bergwerke oder zu den Steinbrüchen abgeführt. Die Unterworfenen bringen dem siegreichen „Sohne der Sonne“ den bestimmten Tribut und noch vielerlei kostbare Schätze; ein Schreiber verfertigt das Verzeichnis aller dieser Geschenke an. Der Sieger hält seinen Triumphzug. Alles dies sehen wir vielfach und in reicher Abwechslung abgebildet. Wie mannigfaltig und genau geht der Maler ins Detail, z. B. wenn er die Arbeiten der Kriegsgefangenen schildert! Eine Unmasse beststudierter Einzelheiten bringt er beispielsweise in der Anfertigung von Ziegeln durch Kriegsgefangene. Hier wird das Wasser geholt, um die Lehmerde aufzuweichen. Ein Kriegsgefangener bückt sich und schöpft mit einem Krug, ein anderer war sogar in den Weiher gestiegen und kommt soeben mit einem gefüllten Kruge auf der Schulter wieder heraus. Etliche kneten und bearbeiten den Lehm, einige bringen den geweichten Lehm in großen Gefäßen auf der Schulter weiter, einige bereiten dann mit der Form die Ziegel daraus, andere legen die Ziegel in Reihen nebeneinander auf den Boden und lassen sie an der Luft trocknen, wieder andere tragen dann die getrockneten Steine fort. In der Ecke sitzt der ägyptische Aufseher mit dem

Stocke in der Hand. Solcher sachgemäß schildernden Ausführlichkeit in der Gefangenenarbeit entspricht die verschiedene Typisierung der Gefangenen. Diese unterscheiden sich nicht nur in Gesichtsschnitt, Körperbau und Hautfarbe von den Ägyptern, sondern sie sind auch untereinander verschieden, so daß man Neger, Araber, syrische und hebräische Kriegsgefangene wohl unterscheiden kann.

Den Heldentaten des Königs Ramessu des Großen sind auch die Wandmalereien in dem großen Felsentempel bei Abu Simbel gewidmet. Trotzdem sind hier wieder ganz andere Motive in der Darstellung des Kriegslebens wie der Gefangenenarbeit gewählt, selbst wieder andere Typen der Gefangenen wie in den Malereien des Ramesseums zu Theben. Die größte einheitliche Schilderung im Ramesseum ist die „Erstürmung der asiatischen Festung Pula durch die Ägypter", die sich aber wiederum in eine ganze Anzahl von Einzelszenen zerlegt. Viel Raum nehmen auch die Sieges- oder Triumphzüge ein; sie zeigen meist folgende Gliederung: Eine Abteilung Streitwagen, dann Flötenspieler, Trompeter, Trommler, Chorsänger, Verwandte und Freunde des Königs, Priester, Großwürdenträger, zwölf Kriegshauptleute, deren Kopfbedeckungen mit Straußfedern geziert sind und die in einem kunstvollen Gehäuse auf einem Thron den König tragen, Kinder mit Emblemen und Waffen des sieggekrönten Königs, die Königin, die Prinzen und Prinzessinnen, die Oberfeldherren, die Kriegsgefangenen, zwar Leute aus den verschiedensten Nationen und in den auffallendsten Trachten, wilde fremde Tiere aller Art werden dann vorbeigeführt: Elefanten, Giraffen, Löwen, Bären, Goldfasane, Papageien, ebenso die Beute, Kostbarkeiten aus Gold, Silber und Edelgestein, vor allem eroberte köstliche fremde Waffen, auch exotische Pflanzen in Kübeln. Abteilungen aller ägyptischen Truppengattungen beschließen den Zug. — Einzelne Darstellungen kommen auch vor, die den König in einem Triumphwagen stehend zeigen; vor den Wagen sind vier Fürsten unterworfener Völkerschaften gespannt, die ihn ziehen. Die Reichhaltigkeit altägyptischer Kriegs- und Siegesschilderung wird in der gesamten späteren antiken Kunst nicht mehr erreicht und nur in den Reliefs an den Siegessäulen und Triumphbögen der spätrömischen Kaiserzeit annähernd wieder angetroffen.

Übrigens kannte auch die altägyptische Kunst die Reliefplastik schon, und gerade Ramessu der Große ließ sich durch sie nicht minder gern verherrlichen. Zum ewigen Andenken an seinen Siegeszug wurden allenthalben an Felswänden große Steinbilder in Relief gemeißelt, die den König darstellten, in der Linken die Lanze, in der Rechten den Bogen. Darunter stand jedesmal die Inschrift: „Dieses Land habe ich mit meinen Waffen bezwungen, ich, der König der Könige, der Herr der Herren, Ramessu". Ein solches Relief ist noch heute in Syrien, am Nahr el Kelb, d. i. Hundefluß, zwischen Beirut und Gebel, drei Stunden vom ersteren Orte, an der Fläche eines Kalkfelsens zu sehen. Der Fels ist grau, die Nische, in welcher der König steht, ist zwei Meter hoch.

Tafel III.



Erstürmung der asiatischen Festung Pula durch die Ägypter. Altägyptisches Wandgemälde aus dem Ramesseum (Theben).

a, b, c, d: vier Testudo, jede mit ihrem Kommandanten. 5: Befestigung der Sturmleiter mit Metallpflock. 6, 7, 8, 9: leichtes Fußvolk mit Bogenschützen. 10: ein königlicher Prinz und ein Hauptmann auf der Sturmleiter. 11, 12: Gesandte aus der Festung um zu unterhandeln. i, k, m: Festungstürme. l: Hauptturm mit Standarte. n: Standarte, von Pfeilen durchbohrt, Zeichen der Ergebung.

Den übrigen asiatischen und afrikanischen alten Völkern fehlte meist der künstlerische Unternehmungsgeist und die künstlerische Selbständigkeit der Ägypter. Entweder sie waren wie die Perser und Meder zu verweichlicht, um gerade an kriegerischen Szenen besonderen Gefallen zu finden, oder sie vermochten wie die Babylonier technisch nichts eigenes Neues zu bringen. Am ehesten brachten es noch die Assyrier zu einem gewissen selbständigen künstlerischen Aufschwung. Erhaltene Reliefs mit Kampfesdarstellungen, Belagerungen, wilder Flucht der Feinde aus den Palästen von Nimrud und Khorsabad geben uns davon eine Anschauung. Die Gestalten der assyrischen Kunst sind durchweg, zunächst ohne Zweifel dem nationalen Typus des asiatischen Volkes folgend, kurz, derb, gedrungen. Selbst eine unverhohlene Anlage zur Dickbäuchigkeit und sonstiger Fettansatz scheint den Kriegern für ihre Operationen — sie hantieren meist mit Pfeil und Bogen — nicht weiter hinderlich. Eine irgendwie ideale Formenbehandlung, wie sie uns aus den schlanken und straffen Gestalten der ägyptischen Kunst entgegentritt, fehlt also von vornherein. Trotzdem sind die assyrischen Krieger überall, besonders in Armen und Beinen, energisch gegliedert, zeigen machtvolle Muskulatur ausgeprägt. Der Körperbildung entspricht die Physiognomie des Gesichts in nicht minder kräftigen, stark ausgerundeten Formen. Haar und Bart sind kunstvoll und reichlich gekräuselt, die Gewandungen mit schmückender Zutat versehen, doch an sich schwer, so daß sie sich massenhaft und zugleich eng dem Körper anlegen. Eigentliche schützende Rüstung tragen die Krieger nicht. Die Bewegung hat Ruhe und Festigkeit, unter Umständen ein zeremonielles Pathos; sie gestaltet sich freier und mannigfaltiger als bei den Ägyptern, obgleich z. B. die Füße stets die Profilstellung behalten, auch bei den en face gegebenen Gestalten. Für wütende und schmerzliche Affekte ist eine bezeichnende Gebärde versucht; bei lebhafterer Aktion ist die Bewegung aber noch ungeschickt. Immerhin macht sich gegenüber dem Parallelismus der ägyptischen Kunst die größere Freiheit einer malerischen Auffassung geltend. Bei mäßigerem Inhalte gestalten sich durch solches Verfahren nicht selten ganz anziehende und charaktervolle Szenen, bei umfassenderen Darstellungen, größeren Kriegsoperationen, Belagerungen mit mächtigen Heeresteilen bringt dagegen der Mangel an höherer plastischer Haltung und die Unmöglichkeit, mit den gebotenen Mitteln irgend eine Art malerischer Konzentration zu erreichen, wiederum nur ein erhebliches Wirrnis hervor. Das Lebensgefühl ist in der assyrischen künstlerischen Kriegsschilderung größer, bewegter, dramatischer, das Stilgefühl der ägyptischen ist aber keineswegs übertroffen, kaum erreicht.

2. Griechen und Römer.

Die frühesten Beispiele griechischer Kampfmalerei fallen in jene Epoche des hochgesteigerten Nationalbewußtseins, welches durch die siegreiche Abwehr der Perser in der Frühzeit des V. Jahrhunderts hervorgerufen war und wie allen Lebensverhält-

nissen, so auch dem künstlerischen Streben den mächtigsten Aufschwung bereitete. Das mit dem Eindruck jener Siege aufgewachsene jüngere Geschlecht, leitete diesen Umschwung ein. Sehr merkwürdig ist die Nachricht von einem Gemälde, das Mandrokles von Samos in dem dortigen Heratempel weihte und das den Übergang des Darius über den Bosporus (513 v. Chr.) auf der von Mandrokles erbauten Schiffbrücke darstellte (Herodot, IV. 88). Der Gegenstand war für die griechische Malerei damals ganz neu, erstand unter dem Eindruck errungener Siege und war künstlerisch von älteren asiatischen Versuchen abhängig. Um die Zeit der Perserkriege fallen auch die ersten bedeutenden plastischen Arbeiten kriegerischen Geistes, so die Kampfesgruppen äginetischer Heroen im Beisein Athenas an den Giebeln des Athena-Tempels von Ägina, jetzt in der Kgl. Glyptothek zu München. Die Bildhauerkunst nahm sich alsbald heroischer Gestalten, der Krieger und Sieger im einzelnen an. So schuf Myron die Statue des Schnelläufers Ladas, der im Momente der äußersten und letzten Anspannung der Kräfte aufgefaßt war, die Statue eines Diskuswerfers im Augenblick des Abschleuderns. Zur Erinnerung an griechische Heldensiege verfertigte der berühmte Phidias hehre Werke. Dreizehn Bronzestatuen von ihm wurden als Weihgeschenk für den marathonischen Sieg in Delphi aufgestellt, Bildnisse alter Heroen, welchen Miltiades, Athena und Apollo zugesellt waren. Auch seine auf einen Speer gestützte Amazone wäre hier zu nennen. Die großartige Kolossalstatue eines rossebändigenden Dioskuren auf dem Monte Cavallo zu Rom dürfte ebenfalls auf ein Original dieses Meisters zurückdeuten. Immer wieder verherrlichte Phidias die Schutzgöttin seiner Heimat Pallas Athene, als die Vorkämpferin der hellenischen Freiheit, so als Pallas Promachos in einem gegen 60 Fuß hohen Erzkoloß auf der Akropolis von Athen, ebenfalls als kriegerische Göttin (Athene Areia) und ähnlich kolossal in einem akrolithen Werke (das Nackte aus Marmor, das übrige in vergoldetem Holze) für Platäa, als mildjungfräuliche Friedensgöttin in einem Erzbilde für Lemnos, als Schutzgöttin Athens endlich in dem gewaltigen, chryselephantinen Bildnisse, für welches der Parthenon gebaut wurde. Die Statue war nach der genauen Beschreibung des Pausanias etwa 12 Meter hoch und trug eine fast 2 Meter hohe Gestalt der Siegesgöttin Nike auf der rechten Hand. Mit der linken Hand faßte die Göttin nur leicht den großen kreisförmigen, in der Mitte mit der Gorgomaske gezierten Schild. In der inneren Schildwölbung ringelte sich eine mächtige bärtige Schlange empor, die Hüterin der Burg, das heilige Tier des Erichthonios. Die Angriffswaffe der Athenä, die Lanze, war an der linken Schulter angelehnt. Den reichgebildeten Helmschmuck krönten zwei Flügelpferde und zwischen diesen eine Sphinx.

In das V. Jahrhundert vor Chr. fallen ferner die Metopenreliefs des Theseustempels in Athen, die Heldentaten des Theseus und des Herakles verewigen. In dem durchlaufenden inneren Fries der Vorhalle ist ein Heroenkampf im Beisein sitzender Gottheiten, in dem Friese der Hinterhalle ein Kampf zwischen Kentauren und Lapithen

Tafel IV.



„Gruppe von Kämpfern um Athena“ aus dem westlichen Giebel des Athenatempels von Ägina.

K. Glyptothek, München.

dargestellt. Der Fries des Tempels der Nike-Apteros zeigt Kampfszenen zwischen Griechen und Persern. Durchgehend steckt kräftige Lebensfülle in diesen Gestalten, während Metopenreliefs des Parthenon mit Kentaurenkämpfen in der Behandlung noch befangener erscheinen.

Mit dem Ende des V. Jahrhunderts vor Chr. tritt eine neue Epoche der Entwicklung der hellenischen Kunst, die ihrer zweiten großen Blüte, ein. Der Erzgießer Lysippos aus Sikyon war einer ihrer vorzüglichsten Vertreter. Seine schlanken, geschmeidigen olympischen Sieger und Athleten, sowie seine Heraklesstatuen gehören hierher. Zu seinen gepriesensten Schöpfungen rechnet ein Apoxyomenes, ein Athlet, der sich mit dem Schabeisen reinigt (Nachbildung im Vatikan). Für die Herakleswiedergabe stellte er den Idealtypus fest, der den Ausdruck größter Muskelkraft mit einer Gelenkbildung von leichtester Beweglichkeit verbindet. Seine umfassendste Statuengruppe war die beim ersten Angriff in der Schlacht am Granikos gefallene Reiterschar, die aus 25 oder mit Einschluß von 9 Kriegern zu Fuß aus 34 Bildnisstatuen bestand. Unter den erhaltenen Skulpturwerken des IV. Jahrhunderts ist zunächst eine Anzahl zusammengehöriger Friesstücke von stark erhabenem Relief, die aus Budrun, dem ehemaligen Halikarnassos stammen, von ausgezeichneter Bedeutung. Den Inhalt der Reliefs, die auf Skopas zurückgehen dürften, bilden Darstellungen des Amazonenkampfs in derselben Lebendigkeit, in demselben Reichtum der Motive, wodurch die Kampfszenen der vorigen Epoche meist ausgezeichnet sind, aber in der Entwicklung der Gruppen noch dramatischer durchgebildet, zu noch feinerem Rhythmus, zu einer noch mehr ausgerundeten Wirkung entfaltet und besonders durch die Andeutung einer innerlich empfundenen Leidenschaft bemerkenswert. Derselben Richtung gehören die Reliefs an, die sich vom Friese des Tempels der Artemis Leukophryne zu Magnesia erhalten haben und gleichfalls einen Amazonenkampf darstellen, das große Relief mit der Darstellung einer Kampfszene in der Villa Albani zu Rom, der merkwürdige Torso einer verwundeten Amazone im Hofe des Palastes Borghese zu Rom, endlich die berühmte Statuengruppe der Niobiden, die eine Familie verewigt, die den rächenden Pfeilen der Gottheit erliegt. Im Tempel der Nike Apteros zu Athen werden meisterlich leicht und frei behandelte geflügelte Siegesgöttinnen in verschiedener Aktion verwahrt.

Das Denkmal des Harpagos in Xanthos bezog sich auf kriegerische Ereignisse des IV. Jahrhunderts. In den Friesen sind zwei Zyklen mit Schlachtendarstellungen enthalten; die Reliefs des kleineren Frieses, die Belagerung und Einnahme einer Stadt zeigen, sind in Auffassung und Behandlung eigentümlich. Die Ereignisse werden streng historisch und mit bestimmter Angabe der nationalen Eigentümlichkeiten, namentlich des Kostüms vorgetragen. Städteansichten mit Einblick in das Innere und mit Angabe der Besatzung fehlen nicht. Alte assyrische Elemente sind diesmal der hellenischen Auffassung vermählt.

II.

Der Krieg und die Großmeister der italienischen Renaissancekunst.

1. Lionardo da Vinci.

Lionardo da Vinci (1452—1519), anerkanntermaßen eine der hervorragendsten Geistesgrößen aller Zeiten, hat auf dem Gebiete der bildenden Kunst mit seinem gewaltigen Denken die Frührenaissance in die Hochrenaissance hinübergeleitet. Aber dieser epochemachende bildende Künstler war zugleich ein Phänomen in der Ausbildung der Kriegskunst seiner Zeit, war gewissermaßen „Kriegsminister" des Großherzogs Ludovico Moro von Mailand und später sozusagen „militärischer Generalingenieur" eines Cesare Borgia. Man ist wirklich versucht, mit dem berühmten alten Rabbi Ben Akiba „nihil novi sub sole", „Es gibt nichts Neues unter der Sonne" zu sagen, wenn man, — bei aller Anerkennung der überlegenen Mittel modernster Kriegstechnik — die neun Vorschläge erfährt, durch welche damals, um 1500, Lionardo sich dem Mailänder Herzog als Kriegsminister empfahl:

1. Habe ich Mittel, sehr leichte Brücken anzufertigen, die sich sehr bequem transportieren lassen, und mit welchen man die Feinde verfolgen sowie auch ihnen bei Gelegenheit entfliehen kann, und andere, die gegen Feuer gesichert und in der Schlacht unverletzbar sind, sowie auch leicht und bequem wegzunehmen und wieder aufzuschlagen, nicht minder auch Mittel, die Brücken der Feinde in Brand zu setzen und zu zerstören.

2. Bei der Belagerung eines Ortes verstehe ich das Wasser der Gräben abzuschneiden und unendlich viele Brücken mit Stufen sowie andere Instrumente zu verfertigen, die zu einem solchen Unternehmen gehören.

3. Ebenso wenn man wegen der Höhe eines Walles und wegen der Stärke eines Ortes und dessen Lage bei einer Belagerung die Tätigkeit der Bombarden (Kanonen) nicht anwenden kann, so habe ich Mittel, jeden Turm oder andere Befestigung zu zerstören, es sei denn, daß sie auf Felsboden gegründet wären.

4. Noch weiß ich eine Art von Bombarden, die sehr bequem und leicht zu tragen sind, und mit welchen man Hagel von Geschossen schleudern kann. Und mit dem daraus entstandenen Rauche verursachen sie den Feinden großen Schrecken, zu dessen großen Schaden und Verwirrung.

5. Ebenso weiß ich unter der Erde Höhlen und enge gewundene Gänge anzulegen, die ohne Geräusch hergestellt werden können, und mit welchen man zu einem bestimmten Ziele gelangen kann, wenn man auch unter Gräben oder unter einem Flusse passieren müßte.

6. Auch konstruiere ich sichere und unverletzliche bedeckte Wagen, welche, mit ihrem Geschütz unter Feinde geraten, auch die allergrößten Heeresmassen zum Weichen bringen können und hinterher kann die Infanterie ganz sicher und ohne irgend ein Hindernis nachfolgen.

7. Ferner, wenn es nötig ist, mache ich Bombarden, Mörser und leichtes Feldgeschütz von sehr schöner und zweckmäßiger Form und gar nicht im gemeinen Gebrauch bekannt.

8. Wo die Tätigkeit der Bombarden nicht angewendet werden kann, werde ich Steinwurfmaschinen zusammensetzen, sowie Schleudern, Ballisten und andere Instrumente von wunderbarer Wirkung und ganz außergewöhnlicher Art; mit einem Worte je nach der Verschiedenheit der Fälle werde ich verschiedene Angriffswaffen herrichten.

9. Bei vorkommenden Fällen weiß ich zum Gebrauch auf dem Meere viele Instrumente, die zum Angriff wie zur Verteidigung sehr geeignet sind und Schiffe, die der Gewalt jeder, auch der größten Bombarden Widerstand leisten können, sowie auch Staub und Rauch hervorzubringen geeignet sind.

Daß Lionardos Versprechungen keine leeren waren, sondern die Ergebnisse langwieriger Studien und Versuche gewesen sind, beweist eine große Reihe von Zeichnungen, die zugleich als Illustrationen zu Vorschlägen gelten können. Greifen wir nur zwei besonders einleuchtende heraus! Die eine bezieht sich auf den vierten Vorschlag, worin von leichttransportablen Bombarden die Rede ist, die bei ihrer Explosion kleine Kugeln von sich schleudern und dadurch eine große Panik unter den Feinden hervorrufen. Man sieht auch links eine explodierende Hohlkugel und darunter zur Erläuterung von der Hand Lionardos die Worte: „Kugel, welche selbst läuft und dabei Feuergarben sechs Ellen weit wirft“. Entsetzt davon fliehende Krieger deuten die Wirkung des Sprenggeschosses an, dessen Durchschnitt auf der rechten Seite der Zeichnung mit der Erklärung gezeigt wird: „Art und Weise, wie die Kugel im Innern beschaffen ist, die Feuergarben im Rollen herumwirft“. Die andere Zeichnung ist mit dem siebenten Vorschlag in Verbindung zu setzen, wo er von der Herstellung von Mörsern und Feldgeschützen spricht. Wir blicken in den Hof einer Geschützgießerei, in dessen Hintergrunde zahlreiche fertige Kanonenrohre verschiedenen Umfangs, die größeren auf ihren Bettungen, ihrer weiteren Bestimmung entgegenharren. Eine solche Geschützbettung sieht man im Vordergrunde des Hofes auf Walzen liegen, und in der Mitte sind viele Männer beschäftigt, ein besonders großes Geschützrohr mit Hilfe eines Hebegerüstes und vieler Hebebäume auf einen Wagen zum Transport emporzuwinden.

Daß Lionardo der erste war, der sich bei den Darstellungen seiner Kunstwerke nicht bei der Oberfläche begnügte, sondern sich bei allen Gebilden von dem organischen Aufbau und den mechanischen Bedingungen der Bewegungen Rechenschaft gab, ist bekannt. Bei seinen technischen, speziell kriegstechnischen Arbeiten erkennt man aber

auch umgekehrt, wie sich bei ihm die Strenge des wissenschaftlichen Denkens und die Sorgfalt der mechanischen Ausführung ergänzen durch den ihm eigenen feinen Sinn für Klarheit des Aufbaus, für freie Gliederung der Teile und zur Aufsuchung und Benutzung der einfachsten Gesetze. Genügten doch für einen Lionardo die Gesetze der Zentrifugalkraft und der kommunizierenden Röhren, um eine neue und geniale Art von Entwässerungsapparaten zu schaffen. Lionardo als „Vorfahre Zeppelins" in der Konstruktion von Flugapparaten ist bekannt. Er stellte aber auch nicht nur Geschütze und Geschosse her, die moderne Erfindungen wie Schrappnellkugeln und den Hinterlader vorausnehmen, sondern er begründete diese Arbeiten auf eingehenden Untersuchungen über Gewicht, Flugbahn und Tragweite. Und seinen Entwürfen über Befestigungsmauern lag die Erkenntnis zugrunde, daß die Kraft der Schußwaffen sich um zwei Drittel gesteigert habe und also die Widerstandsfähigkeit der Mauern um den gleichen Betrag erhöht werden müsse. Bei der Belagerung Pisas durch die Florentiner tauchte der kühne Plan auf, die Stadt durch Wassermangel zur Übergabe zu zwingen, indem man dem Arno ein anderes Bett grub und ihn dadurch von der Stadt ableitete. Im Jahre 1503 wurde Lionardo von der Signoria sehr eilig, in sechsspännigem Wagen, wie aus den noch vorhandenen Rechnungen hervorgeht, in das florentinische Lager bei Pisa geschickt, um sein Gutachten über die Ausführbarkeit dieses Planes und die dazu zu treffenden Vorbereitungen abzugeben und diese dann selbst in die Hand zu nehmen. Wir wissen nicht, was aus der Angelegenheit geworden ist. Daß sich Lionardo aber ihrer mit Eifer angenommen haben wird, ist sicher; befand er sich doch dabei, wie er selbst erwähnte, „in seinem eigentlichen Lebenselement".

Häufig sind die Zeichnungen, in welchen Lionardo meist leidenschaftliche Kämpfe, Rüstungen, Heldentypen festhielt. Hierbei wäre seiner zahlreichen Studien zum Reiterdenkmal für Francesco Sforza, meist in der Schloßbibliothek zu Windsor, zu gedenken. Eine Frucht der erwähnten Unternehmungen gegen Pisa waren die Aufträge der Signoria von Florenz an Lionardo und Michelangelo je eine Langwand des großen Ratssaals im Palazzo Vecchio mit Gemälden zu schmücken, die zwei hervorragende Kriegstaten der Florentiner aus vergangener Zeit verherrlichen sollten. Der Gegenstand der Darstellung Lionardos war die Schlacht bei Anghiari, die 1440 zwischen den Mailändern und den Florentinern geschlagen wurde. Nach heißem Ringen und nachdem das Kriegsglück während des Tages mehreremal hin und her geschwankt hatte, waren die Florentiner Sieger geblieben, so daß sie mit Recht diesen Kampf wegen der dabei bewiesenen Tapferkeit und Ausdauer wie wegen seiner späteren glücklichen Folgen zu ihren glänzendsten Waffentaten zählen durften. Kein Zweifel, daß sich Lionardo der Sache mit großer Begeisterung und mit gewohnter Gründlichkeit annahm. Lionardo schilderte eine große Reiterschlacht mit vielen fein gedachten Einzelepisoden. Benvenuto Cellini, der den Entwurf sah, berichtet, daß der Meister ein „Treffen der Reiterei" dargestellt habe, „wobei einige Fahnen erobert

Tafel V.



Lionardo da Vinci: „Kampf um eine Standarte" aus dem Karton zur „Schlacht bei Anghiari".

(Nachzeichnung von Rubens im Louvre von Paris.)

werden, so göttlich gemacht, als man sich's nur vorstellen kann". Doch war, nach der Denkschrift Lionardos, auf dem Karton eine Brücke zu sehen, als Hauptstützpunkt der Stellung der Florentiner, und um die Brücke wogte der Kampf hin und her. Ferner war der Patriarch von Aquileja, der vom Papste dem Heer der Florentiner beigegeben war, zugegen. Weder der Karton noch das niemals zu Ende geführte Wandgemälde sind erhalten. Im Bild auf uns gekommen ist lediglich eine Episode daraus: der mit höchster Leidenschaftlichkeit gegebene Reiterkampf um eine Standarte, zwar in einer Kopie dieser Szene von Peter Paul Rubens. Die Rubenssche Zeichnung befindet sich jetzt im Louvre von Paris und ist durch den prächtigen Stich von Edelinck weltbekannt geworden.

2. Michelangelo.

Wie Lionardo da Vinci beteiligt sich auch der große Michelangelo Buonarroti aktiv an Feldzugsangelegenheiten. Vor allen Dingen bezeugen das die Florentiner Revolutionsjahre 1528 und 1529. Am 3. Oktober 1528 nimmt Michelangelo maßgebend an den Beratungen über die Fortifikationen teil. Am 10. Januar 1529 wählt man ihn in das Kollegium der Neun für die Befestigungsarbeiten. Am 6. April 1529 wird er zum Generalgouverneur und Prokurator der Festungswerke von Florenz ernannt, als welcher er im Sommer auch in Pisa und Livorno sich betätigte. Mit scharfsinnigstem Feldherrnblick nimmt er die Sicherung der Arnolinie und die Befestigung der Höhe von San Miniato durch Bastionen sogar gegen den Willen der Signoria wahr. Über die Befestigungen des Hügels von San Miniato, die Michelangelo zu seiner Hauptaufgabe machte, gibt ein unbekannter militärischer Fachmann in „Breve Istorietta dell' assedio di Firenze" (Cod. Magliabecchiano Nr. 622, Cl. XXV a 5—6) sein Urteil ab. Er sagt unter anderem: „Mit wunderbarer Geschwindigkeit schloß Michelangelo durch zur Arbeit kommandierte Bauern den Hügel mit Wällen ab, deren äußere Schale er mit rohen Backsteinen aus gestampftem Ton und mit gehacktem Werg bekleidete, — man sieht also, er wendet hier seine Erfahrungen als Bildner von großen Tonmodellen an, — und die er innen aus Erde und Reisig baute." Der Fachmann nimmt Michelangelo dann gegen den Vorwurf in Schutz, daß er „so viele Ecken und Schießscharten in seinen Schutzwehren hergestellt hätte", wozu er durch die Bedingungen der Örtlichkeit genötigt gewesen wäre. Vauban, der später Michelangelos Befestigungen zum Gegenstand von Studien machte, stellte sich dann völlig auf den Standpunkt des wackeren militärischen Anwalts Michelangelos. In der Casa Buonarroti zu Florenz befinden sich 20 Zeichnungen in levierter Feder und in Rötel für die Befestigungen, die uns Michelangelo nicht allein bei San Miniato sondern auch an anderen Seiten der Stadt tätig zeigen. Es handelt sich durchwegs um Bastionen.

Als die erhabenste Kunstleistung Michelangelos, die aus dieser kriegerischen Florentiner Zeit gleichsam herausgeboren ist, gelten die berühmten Medicigräber

in der „Neuen Sakristei“ von „San Lorenzo“ zu Florenz. Arbeitete Michelangelo an ihnen doch in eben jenen Jahren, da das Schicksal von Florenz sich in tragischer Weise vollzog, und Verse, die Michelangelo gelegentlich dieser Arbeiten dichtete, muten wie die Bestätigung an, daß Kampfeswünsche und aufgegebene kriegerische Hoffnungen in sie hineingemeißelt wurden. Der erste, der nachdrücklich den Statuen einen solchen Sinn unterlegte, war der Dichter G. B. Niccolini, der soweit ging, in Lorenzo Medici den von Gewissensbissen gequälten Tyrannen zu sehen, den der Tod in die Gruft hinab und vor das Tribunal des gerechten Richters ruft, und in „Aurora“ und „Crepusculo“ die Verkünderinnen der Wahrheit, daß der Glanz seiner Herrschaft falsch und vergänglich gewesen sei. Eine einzige große Klage über die Zerstörung der Freiheit durch die Medici vernimmt Heath Wilson in diesen Denkmälern. Ihm sagt der „Morgen“, daß es keine Morgendämmerung der Freiheit für Florenz gebe, der „Abend“, daß die Nacht über die Stadt hereinbricht; die „Nacht“ erzählt ihm in ihren schrecklichen Visionen, daß das Dunkel über Florenz sich hinabgesenkt hat; aus furchtbarem Schmerz heraus prophezeit ihm der „Tag“ einen künftigen Tag der Freiheit. Auch Ollivier erkennt in den Grabmälern gemeißelte Schmerzensschreie eines Patrioten: „den Protest des Besiegten gegen das Geschick“, „den verzweifelten Klageruf dessen, der nicht getröstet sein will, weil sein Vaterland nicht mehr ist.“ „Solange diese Steine nicht zerbrochen sind, wird ein Fluch und ein Seufzer sich ihnen entringen.“ Wenn auch Auftrag, Arbeitsbeginn, erste Pläne zu den Medicigräbern vor die Florentiner Kriegstage fallen, das, was sie geworden sind, sind sie geworden ganz wesentlich unter der Mitwirkung des Eindrucks, den die schrecklichen Kämpfe und erschütternden politischen Ereignisse auf den Meister hervorgebracht haben. In der Statue des Lorenzo Medici, des „Denkers“ („Pensieroso“) will man den „Generalstabschef“ gefeiert sehen, der durch die Höhe und Elastizität seines Geistes die Schlachten zum Siege lenkt, in jener des Giuliano, den Mann der Tat, den Helden, den „Herrscher im Krieg“ (Groner), „der mit dem Auge des Feldherrn um sich blickt“ (Lübke), „kühn“ (Wilson), „feurig, von hoher Würde und von intensivem Leben“ (Ricci), „im Kriegslager die Schlacht beobachtend“ (Grimm) „den General der Kirche“ (Springer), dessen „heldenhafte Jugend noch niemals eine Niederlage erlitten hat“ (Steinmann). Als eine zu Stein erstarrte „Totenklage des Kosmos um den seiner irdischen Herrschaft entrissenen, in den Himmel eingegangenen Helden“ feiert Thode Michelangelos Medicigräber.

Wie die Medicigrabmäler, so war auch das „Juliusgrabdenkmal“, wenigstens in der ursprünglich geplanten gewaltigen Auffassung Michelangelos, wie solche aus den frühesten Plänen spricht, ein erschütterndes plastisches Epos auf grandioses Heldentum. Vorzüglich Carl Justi sah in ihm eine antikische Imperatorenapotheose. „Da sind die Hermen, wie sie einst auf Gräbern errichtet wurden, die in Ketten geschlagenen Häuptlinge, die Reliefhistorien der Triumphbogen, die Viktorien mit den gebändigten Provinzen zu ihren Füßen.“ „Unten der glücklich beendete Kampf, Siegesgöttinnen,

Tafel VI.



Michelangelo: „Hauptgruppe aus der Schlacht bei Cascina“.

Nach dem Stich von Agostino Veneziano.

niedergeworfene und gefesselte Feinde." Mehr noch als ein Hymnus auf Papst Julius, den Friedensfürsten, den Kirchenfürsten, sollte das Ganze ein Hymnus auf Julius, den Kriegsfürsten werden. Das Werk kam nie zustande. Aber gewaltige Bruchstücke zu der Monumentalarbeit, die Michelangelo die „Tragödie seines Lebens" nannte, sind vorhanden: „die Sklaven im Louvre zu Paris und im Giardino Boboli zu Florenz vor allem: der „Moses" in „San Pietro in Vincoli" zu Rom. Wo wären noch einmal Werke, die unbezwingliches Heroentum und die Majestät überschwenglicher Kraft mit solcher sieghafter Gewalt ausatmeten, wie hier?!

Zu den Statuen der kriegerisch-politischen Klasse in Michelangelos Werk gehört auch die Gruppe des „Sieges", eines Jünglings, der einem niedergeworfenen Krieger das Knie auf den Rücken setzt, einst jahrhundertelang im großen Saal des Palazzo Vecchio, jetzt im Bargello zu Florenz. Die Gruppe zeigt den Bildnerstil Michelangelos im Stadium seines schroff ausgeprägten fast schon erstarrenden Charakters. Der triumphierende sieghafte Jüngling ist wohl neben der Aurora seine schlankste Figur. Die Spannkraft der Muskulatur hat er, nicht in der Masse, aber in konvexer Straffheit kaum überboten. Der Kontrapost der schraubenförmigen Bewegung ist bis an die Grenze des Möglichen geführt. Die Beine stehen nach links, die Brust wendet sich ebenso weit nach rechts, das Haupt wieder scharf nach links. Athletische Kraft sollte sich mit schlangenartiger Geschmeidigkeit verschmelzen. Man hat auch dieses Werk mit dem Juliusgrabdenkmal in Verbindung gebracht. Sicher ist nur, daß es in der Zeit der Kämpfe um die Herrschaft in Florenz entstanden ist, in dem Jahrzehnt, vor dem endgültigen Abschied des Meisters von seiner Vaterstadt. Auch die Michelangelesken Gruppen des „Herkules und Cacus", des „Simson als Sieger über einen Philister", sowie seine Brutusbüste wären noch in diesem Zusammenhange zu nennen.

Ist schließlich nicht Michelangelos weltberühmter „David" der Akademie zu Florenz, der im nächsten Augenblick den Riesen Goliath zu Tode treffen wird, der entschlossenste Kämpfertyp, der je geschaffen worden ist? Des Meisters plastisches Erstlingswerk — eine Prachtkomposition komplizierter Bewegungsmotive — war bereits eine Schlacht: der „Kampf der Kentauren und Lapithen" im Museo Buonarroti in Florenz. Sein frühester monumentaler Malversuch beschäftigte sich ebenfalls mit Kriegsleben. In Konkurrenz mit Lionardo da Vinci schuf er damals für das Florentiner Rathaus den großen Karton mit der Schlacht bei Cascina. Der Künstler griff eine Episode aus dem Kampf der Florentiner gegen die Pisaner heraus, eine Szene, wie florentinische Soldaten beim Baden im Arno von Pisanern überrascht, sich eiligst in die Kleider werfen, um dem Feinde die Stirne zu bieten. Die Deckenmalereien der Sixtinischen Kapelle des Vatikans zeigen kriegerische Szenen in zweien der vier Gewölbeecken: „Judith enthauptet den Holofernes", „David erschlägt den Goliath". Endlich darf man sehr wohl von kriegerischen Gesichtspunkten aus auf Michelangelos letztes gigantisches Werk „das jüngste Gericht" an der Altarwand der Sixtina zu sprechen kommen. Niemand wird leugnen,

daß das Riesengemälde in mehrfacher Hinsicht eminent kriegerische Stimmung atmet. Schon das Grundmotiv, das die Verfluchung der Verdammten bildet, gibt ihm einen beherrschenden Kampfesakkord. Der göttliche Richter ist hier der verkörperte Donnerkeil. Und in den umgebenden Heiligen hallt diese Kampfesstimmung mächtig wieder. Voll heiligen Zorns und gerechter Wut recken die Petrus, Bartholomäus, Sebastian, Laurentius und andere Märtyrer sich und ihre Marterwerkzeuge den Verworfenen kampflustig entgegen. Mit den Lebensschicksalen Michelangelos hängt es zusammen, die ihn selbst während seines langen Lebens gegen ein Unmaß von Gehässigkeit, Neid, Falschheit und in Intriguen aller Art zu kämpfen nötigten, daß in seinem gewaltigen einzigartigen künstlerischen Lebenswerk eine kriegerische Note so entscheidend und so machtvoll mitklingt.

3. Raffael.

Eine Jugendarbeit Raffaels, „der Traum des Ritters", betitelt, zeigt einen Jüngling, vollständig gerüstet, den Helm auf dem Kopfe, unter einem Lorbeerbaume schlafend. An seinem Haupte steht eine Frau, in Violett und Purpur gekleidet, und hält über den Schlafenden ein Schwert und ein Buch, während zu seinen Füßen eine andere und zwar zierlichere Dame mit wehendem Haar, einer Korallenschnur als Halsschmuck, das rote Gewand — mit blaugewässertem Mieder — in reiche Falten gelegt, ihm einen Myrtenzweig darbietet. Tapferkeit und Weisheit winken dem Träumer auf der einen, holde Liebe auf der anderen Seite. Den Idealen welcher Göttin wird der Ritter sich zuwenden, jenen der Minerva oder jenen der Venus? Die Hintergrundstimmung gibt die Antwort: Berge, Burgen, Festungswerke. Alles deutet auf Kampf und heldenmäßige Betätigung. Die Renaissancezeit war eine kriegerische. Und wie bei Lionardo und Michelangelo spielt diese Tatsache selbst in das künstlerische Schaffen des zartsinnigen Madonnenmalers Raffael Sanzio (1483—1520) hinein. Das Hauptwerk in Raffaels Kunst, die Stanzen im Vatikan, sind nur vom Gesichtspunkt der kriegerisch-politischen Ereignisse der Zeit vollinhaltlich zu würdigen und gänzlich zu verstehen. Die Stimmung, aus welcher heraus Raffael seine großen Wandmalereien im Vatikan gemalt hat, deuten zwei Chiaroscuri unter der „Messe von Bolsena" an. Auf dem einen erscheint Papst Julius II. im vollen Schmucke seiner Würde und bindet einer Hydra das Maul zu, das heißt: Er vernichtet das Schisma, die inneren Feinde der Kirche. Auf dem anderen erscheint er als Sieger über die äußeren Bedränger des heiligen Stuhls, als Wiederhersteller des rechtmäßigen weltlichen Besitzes der Kirche. Dies wird der Ansicht der Zeit entsprechend ausgedrückt, indem Kaiser Konstantin dem Papst Silvester, der Julius II. Züge trägt, das „Triregnum" überreicht.

Den Sieg über die Schismatiker hat Raffael allegorisch in dem Fresko weiter ausgeführt, das die eine Halbwand des Gemaches füllt und demselben den Namen gegeben hat. Der Meister schildert hier die wunderbare Vertreibung des Tempelräubers

Heliodor nach dem zweiten Buch der Makkabäer. Heliodor, der Schatzmeister des syrischen Königs Seleucus Philopator, sollte den Tempelschatz in Jerusalem rauben. Als er aber sich anschickte, sein Vorhaben auszuführen, „zeigte sich“, wie die Heilige Schrift sagt, „der Geist des allmächtigen Gottes auf eine so augenscheinliche Weise, daß alle, die mit ihm kamen, durch Gottes Macht zu Boden stürzten und vor Schrecken außer sich gerieten; denn es erschien ihnen ein mit dem schönsten Schmuck bedecktes Pferd samt einem fürchterlichen Reiter, dieses stürzte heftig mit den Vorderhufen auf Heliodor, der Reiter aber schien goldene Waffen zu haben. Noch zwei andere Jünglinge erschienen in herrlicher Kraft, schönstem Glanze, vorzüglichstem Anzuge, sie standen um ihn und peitschten ihn, jeder auf einer Seite, und schlugen ihn unaufhörlich mit vielen Streichen. Heliodor aber fiel plötzlich zur Erde“. Im allerengsten Anschluß an diesen Text, dessen kriegerische Note in die Augen springt, hat Raffael das wunderbare Ereignis mit unvergleichlicher dramatischer Kraft geschildert. Die Beziehung zur Gegenwart wird dadurch hergestellt. daß Julius II. auf seinem Thronsessel in diese alttestamentische Versammlung getragen wird. Voll ruhiger Würde erkennt er in dem Eingreifen Gottes im Alten Bunde dieselbe mächtige Hand, die auch seine erbitterten Feinde, die abtrünnigen Kardinäle, plötzlich demütigte und ihren antipäpstlichen Konzilsplan zunichte machte. Rein politische kriegerische Anspielungen enthält das Fresko der Gegenwand: „Leo der Große vor Attila“. Voll Gottvertrauen kommt dem Hunnenfürsten Attila der Papst in voller Pontifikalkleidung auf einem Schimmel mit Gefolge entgegen. Da Julius II. inzwischen gestorben war, trägt der Papst die Züge Leos X. Über ihm schweben schützend Petrus und Paulus mit gezückten Schwertern. Das wilde Reitervolk der hunnischen Barbaren ergreift bei diesem Anblick namenlose Verwirrung, während ihr Führer die Zügel fallen läßt und mit unwillkürlichem Schenkeldruck sein Pferd zur Umkehr lenkt. So waren im Jahre 1512 die Scharen der „Barbaren“, d. i. der Franzosen, aus Italien entflohen, um dann ein Jahr später, nach der Schlacht bei Novara, ein zweitesmal vertrieben zu werden. Hierauf spielte das Fresko mit Vorbedacht an. Anläßlich des französischen Verleumdungsfeldzuges gegen „deutsches Barbarentum“ im Weltkriege 1914/17 kann nicht kräftig genug darauf hingewiesen werden, daß ein Raffael hier an welthistorischer Stätte in diesem berühmten Attila-Stanzen-Fresko für ewige Zeiten die Franzosen als hunnische Barbaren hingestellt und gegeißelt hat. Dabei spielt die Frage keine Rolle, wie weit bei der endgültigen Ausführung des Freskos Schülerhände Raffael unterstützt haben.

Im gleichen Raum wird die „Befreiung des heiligen Petrus aus dem Kerker“ nach der Erzählung aus der Apostelgeschichte (Kap. 12) gewöhnlich als eine Anspielung auf die Befreiung des Kardinals Medici (des späteren Papstes Leo X.) nach der Schlacht bei Ravenna bezogen. Wahrscheinlich geht aber der erste Entwurf zu diesem Fresko in die Zeit Julius II. zurück und ist mit Rücksicht auf die Dankfeier komponiert, welche Julius in seiner Titelkirche in „San Pietro in Vincoli“, die Petri Ketten als Reliquie

birgt, im Juni 1512 nach dem großen Siege über die Franzosen und der vollen Befreiung von der französischen Macht dort abhielt. Auf kriegerische Ereignisse deuten auch zwei Fresken in der „Stanza del Inzendio". Vom Papste Leo III. angerufen, ihm gegen die rebellischen Häuptlinge der Stadt Rom Hilfe zu leisten, unternahm Karl der Große im Jahre 799 einen Römerzug. Beide Parteien forderte er kraft seines Amtes als römischer Patricius vor sein Gericht. Nachdem die Gegner des Papstes ihre Anklage vorgebracht hatten, sollte nun auch dieser selbst Rede und Antwort stehen. Leo wies kraft seines päpstlichen Amtes das Verhör zurück, wohl aber war er erbötig, freiwillig, „nicht gezwungen und von niemand gerichtet", durch einen Eid sich von allen Anschuldigungen zu reinigen. Wie er den „Reinigungseid" leistet, schildert das Fresko. Ein großes Schlachtenbild wurde das andere Fresko: die Seeschlacht von Ostia unter der Regierung Leos IV. im Jahre 849. Raffael verlegte die Szene an die Mündung des Tiber. Rechts zeigt sich ein öder Strand, auf welchem gepanzerte Reiter gegen Bogenschützen ansprengen, links im Vordergrund erhebt sich das Kastell von Ostia. Auf der Höhe des Meeres tobt noch der Kampf der Schiffe; einzelne sind schon auf der Flucht begriffen; aus anderen warf sich die Mannschaft in die See und ringt nun verzweifelnd mit den Wellen. Im Vordergrunde links am Fuß einer Pyramide thront der Papst, der die Züge Leos X. trägt. Hinter ihm werden die Köpfe der Kardinäle Giuliano de Medici und Bibbiena sichtbar; an seiner Seite aber, ganz vorn, steht ein prächtiger Krieger, die schönste Gestalt auf dem ganzen Bilde. Auf ihn bezieht sich die Rötelzeichnung, die Raffael Dürer verehrte, und die gegenwärtig die Albertina zu Wien verwahrt. Der Krieger weist mit ausgestreckten Armen auf die Schar der Gefangenen hin, die dem Papste vorgeführt werden. Zu den Füßen des Papstes knien drei Gefangene mit auf dem Rücken gebundenen Händen. Die nächste Gruppe zeigt einen am Boden liegenden Sarazenen, auf dem ein Römer zum Todesstreich ausholend kniet. Weitere Gruppen und Motive folgen, die über die Kenntnis antiker Vorbilder keinen Zweifel lassen. Die Oxfordsammlung besitzt drei von altersher berühmte Federzeichnungen, die man mit Recht freie Phantasien über das Thema der Ostiaschlacht nennen darf. Mit kräftiger Hand sind die Umrisse breitgezogen, durch wenige Schraffierungen die Leiber modelliert, die Gesichter eben nur angedeutet, und dennoch wogt in diesen Kämpfen ein Leben und eine Kraft des Ausdrucks, womit sich das ausgeführte Schlachtenfresko nicht im entferntesten messen kann. Das ausgeführte Gemälde ist eben doch vorzugsweise Gehilfenarbeit; in diesen Blättern ist jeder Strich von Raffael. Schülerhänden blieb auch hauptsächlich die Ausführung der Malereien in den Loggien des Vatikans, der sogen. „Bibel Raffaels" vorbehalten. Kampf und Krieg geben hier wiederholt den Gegenstand der Darstellung ab; größere Volksmassen werden in die Szene gebracht. Bei der „Erstürmung von Jericho" sind die Reliefs der Trajanssäule mit gutem Erfolg als Muster benützt. Eine Reihe kräftiger Krieger schreitet, teilweise durch die hochgehaltenen Schilde gedeckt, zum Angriff vor, durch Paukenschläger zur

Tafel VII.



Raffael: „Konstantinschlacht". Vatikan.

Tapferkeit ermutigt. Weiterhin tragen die Szenen: „Durchzug durch den Jordan", „Josua heißt die Sonne stillstehen", „David und Goliath", „Triumph Davids", „David und Bathseba" noch kriegerisches Gepräge.

Die Grundzüge des riesengroßen Gemäldes der „Konstantinschlacht" im Konstantinssaal des Vatikans gehen zweifellos auf Raffael selbst zurück. Auch für Einzelgruppen sind Studien von ihm erhalten. Die Ausführung begann erst nach seinem Tode durch seine Schüler, insbesondere Giulio Romano. Was in dem monumentalen Fresko so ergreifend wirkt, und dasselbe zu dem Muster einer heroischen Schlachtschilderung erhebt, geht gewiß auf Raffael selbst zurück. Dahin ist vor allem das energische Hervorheben des siegreichen Helden aus der Masse der Kämpfer zu rechnen, ohne daß er sich von diesen trennte und die Einheit der Handlung gelockert wird. Die Schlacht ist bereits entschieden. Unwiderstehlich drängt das ganze Heer nach rechts dem Tiberufer zu. Mögen auch einzelne Feinde noch tapferen Widerstand leisten, mag namentlich in der linken Ecke noch leidenschaftlich gekämpft werden, nichts hält mehr den Triumph Konstantins auf. Allen voran über Tote und Verwundete hinweg sprengt er einher. Die Engel in den Lüften weisen ihm den Weg. In der hocherhobenen Rechten schwingt er den Speer gegen Maxentius, der im Strome die Rettung gesucht hat, hier aber vom Pferde stürzt und verzweifelnd mit den Fluten ringt. Bei aller Lebendigkeit und unmittelbaren Frische der Schilderung nimmt ein Zug nach dem Großen und Mächtigen gefangen. Ein Hauch von Genialität durchweht das Ganze, der die Erfindung durch Raffael außer Zweifel stellt. Und man kann es mitfühlen, wenn ein Ludwig Pastor in seiner Geschichte der Regierung Leos X. von diesem Gemälde als von dem „prächtigsten Schlachtenbild der Welt" begeistert spricht.

III.

Venezianische Kriegsmalerei.

Venedig ist die Hauptstätte der Lyrik, schmachtender Träume und sehnsüchtiger Schwärmerei, Venedigs Kunst ist die Kunst des ruhigen Genusses, der reinen, edlen Harmonie, des friedevollen, sanften Zusammenklangs von Farbe, Linie und Inhalt. Solche Kunst scheint nicht eben dazu angetan, das blutige Kriegshandwerk gern und charakteristisch festzuhalten. In der Tat war für Venedigs berühmte Maler, vor allem auch für deren gefeiertsten Meister Tizian, dieses Stoffgebiet sicherlich wenig beliebt und noch weniger typisch. Demgegenüber war Venedigs politische Geschichte reich an Kriegen und Siegen, und den Künstlern wurde — ob ihnen nun diese Aufgabe sympathisch war oder nicht — die Forderung: diese Kriege und Siege im Bilde zu verherrlichen, immer wieder gestellt. Tizian Vecellio (1477—1576) hat ein einziges großes Schlachtenbild gemalt, zwar im Auftrag des „Rates der Zehn" für den großen Festsaal des Dogenpalastes zu Venedig: Die Schlacht von Cadore. Dem Brand von 1577 fiel das große Werk mit dem gesamten Schmuck des Saales zum Opfer. Nur eine kleine unvollständige Kopie in den Uffizien zu Florenz gibt noch von dem farbigen Leben dieses Stückes ein ungefähres Bild. Ein Stich von Fontana überliefert außerdem die Kühnheit, den grandiosen Schwung der gesamten Komposition. Reitermassen sind an der Brücke über der Schlucht in Kampf gekommen; über das Wogen von Leibern, Waffen, Rossen, an Fahnen und Lanzen vorüber, sieht man das Flußtal hinauf, wo neue Massen sich entfalten und, über sie hin, auf die Bergriesen, an welchen tiefherabhängende Wolken sich mit dem Rauche brennender Kastelle zu vereinen scheinen. Die Landschaft, in welcher der Kampf der Reitermassen, die sich einen Flußübergang streitig machen, tobt, schildert Tizian besonders eindrucksvoll und warmherzig. Waren doch die Berge von Cadore, deren scharfe Zacken man abends von der Lagune aus blau in die klare Luft ragen sieht, seine Heimatberge, war doch das Tal, das hinter saftig grünen Matten die düsteren Granitriesen der Dolomiten umrankten, sein Heimattal, die herabbrausende Piave, die kühne Brückenbögen — um die herum im Bilde das Kampfgewühl wogt — umspannen, sein Heimatfluß. Ein Kastell beherrscht das Tal und den Ort. Berge und düstere Wälder, Schluchten, grüne Abhänge und alte Burgen, diese heimatlichen ersten Natureindrücke des Malers blieben ihm zeit seines Lebens treu, — mit welcher heiligen Andacht verwertete er sie erst in dem Bilde der Schlacht, die in seiner Heimat spielte! In diesem Schlachtenbilde Tizians stritt kühne Dramatik mit harmonischem Ebenmaß in allen Teilen der Schilderung um den Vorrang. Wohl gerade deswegen weil der Künstler selbst empfand, wie ersteres dem letzteren, das doch Ideal venezianischen Kunstgestaltens war, gefährlich wurde, blieb die Schlacht von Cadore sein einziges Schlachtenbild.

Tafel VIII.



Tizian: „Die Schlacht bei Cadore".

Nach dem Stich von G. Fontana.

Unbändig rohe Gewalt gibt Tizian noch einmal auf dem Bilde in der Kirche „Santa Maria della salute“ zu Venedig, wo Kain den Abel erschlägt, aber in dem andern Kampfbild der gleichen Kirche, das „David und Goliath“ zeigt, ist charakteristischer Weise der Augenblick nach dem Kampfe gewählt, in dem David sein Dankgebet über den Sieg gen Himmel schickt. Die Verherrlichung errungener Siege darzustellen, paßte in der Tat eher zum Glanze venezianischer Feststimmung als die Wiedergabe blutiger Schlachten. In solchem Sinn ist auch die „Ansprache des Generals del Vasto an seine Truppen“ ein pomphaftes ritterliches Repräsentationsbild, in welchem Lanzen starren und Rüstungen glänzen. Ebenso ist das Gemälde, das sich, wie die zuletztgenannte Darstellung im Pradomuseum zu Madrid befindet, „Spanien kommt der Religion zu Hilfe“ eine feierliche Allegorie mit militärischem Gepräge. In beiden Stücken hallt wohl ein kriegerischer Klang, aber kriegerisches Zuschlagen ist geflissentlich vermieden. Ähnlich finden wir unter Tizians besten Porträts ersichtlich gar kühne Feldherren, wackere Helden, aber rein repräsentativ, nicht im Kampfe, so Kaiser Karl V. auf dem Schlachtfeld bei Mühlberg, so König Philipp II., so den verwegenen Jäger Giovanni Francesco Aquaviva, von Amor umspielt, mit Jagdspieß und Hund in einer Landschaft, in berauschend schöner Tracht, nämlich rotem Sammetküraß mit Goldstiften über stahlgrauem Kettenpanzer, so den edlen Ritter Alfons von Avalos in schimmernder Rüstung, umträumt von weichen Frauen und dem kleinen Amor, so die Alba, Mendoza, Medici, Farnese, Rovere, Gonzaga, Este und andere. Wie gern und mit welcher Gewissenhaftigkeit und mit welchem Glanz ausgeführt, glitzern Rüstungen, Waffen, Helme, Schilde, die als Wappen mit Vorliebe den kaiserlichen, österreichischen Doppeladler aufweisen, auf Darstellungen häufig anwesender Krieger in Szenen aus der Lebensgeschichte Jesu oder von Heiligen. In der Exaktheit und historischen Treue, womit Tizian Rüstungen malt, wandelt er auf den Pfaden des großen Paduaners Mantegna, der diesbezüglich in Szenen aus dem Martyrium des hl. Jakobus („Eremitani“ zu Padua), in seinem „St. Georg“ der Akademie zu Venedig, seinen Dekorationen der Camera degli Sposi zu Mantua, seiner Gemäldefolge des „Triumphs des Cäsar“ Hervorragendes gab.

Von der ruhigen Existenzmalerei, die sonst für die Venezianer typisch ist, stellt die Kunst eines großen Meisters eine Ausnahme dar, die Tintorettos. Außer Licht und Ton ist in ihr alles Wucht und Dramatik. Infolgedessen lagen einem Tintoretto kriegerische Szenen außerordentlich gut. Das größte Schlachtengemälde Tintorettos, die Schlacht von Lepanto, das er für die Sala del Scrutinio im Dogenpalaste malte, ist durch den Brand von 1577 verloren. Erhalten ist uns nur sein Schreiben an die Signoria, in welchem von den Kosten des Gemäldes, von seiner Armut und von seiner Sorge für seine acht Kinder die Rede ist. Vier Schlachtenbilder Tintorettos schmücken die Decke der „Sala del gran Consiglio“ des gleichen Palastes: „Der Sieg auf dem Gardasee“, „Die Verteidigung von Brescia“, „Die Niederlage der Estensischen bei Argenta“

und „die Einnahme von Gallipolis". Des Malers Sinn für das Kühne, Heroische, seine Meisterschaft in der Erfindung eindrucksvoller ungezwungener Bewegungen feiert hier Triumphe. Immer sammelt er das Interesse auf bedeutende Einzelmomente der Schlacht, die er in den Vordergrund rückt und besonders groß darstellt, auf Einzelszenen, im Geiste Homers erdacht und behandelt, auf Helden als Vorkämpfer, welche den Sieg entscheiden. Man sehe den rings alles um sich vernichtenden wilden Kämpfer von Brescia, den verwegenen, über schwankes Brett zum feindlichen Schiff dringenden „Rufer im Streit", den befehlenden Malipiero vor Gallipolis, den Hünen, der angesichts des Feldherrn bei Argenta die Feinde widerstandslos vor sich hertreibt. Kaum können es wohl an elementarer Wucht irgendwelche andere Schlachtenbilder mit diesen gewaltigen Kampfepisoden aufnehmen! Eine berauschende Entfesselung der Kraft strotzender menschlicher Leiber, ein Blitzen von Wehr und Waffen, ein siegreiches Flattern von Fahnen, ein feuriger Sang von Heldenmut und ungebändigtem Leben! Der Gedanke liegt nahe, daß Tintoretto hier direkt wie in einem anderen herrlichen kriegerischen Bilde, dem „Raub der Helena" im Pradomuseum zu Madrid, die Inspiration aus antiker Dichtung gewann. Interessante, großartig komponierte Schlachtenbilder voller Kraft und Leben, die der Verherrlichung des bekannten italienischen Fürstengeschlechts der Gonzaga dienen sollten, schuf Tintoretto im Auftrag des Herzogs von Mantua Guglielmo Gonzaga für dessen Castello, so den Sieg Ludovicos Gonzaga über die Venezianer bei Legnago, Federicos Sieg über die Schweizer und Giovanni Francesco in der Schlacht beim Taro, weitere kriegerische Ruhmestaten des Herzogs Federico und seines Sohnes Francesco: „Die Belagerung von Parma" (1521), „die Einnahme von Mailand" (1521), „die Verteidigung Pavias gegen die Franzosen", noch einen weiteren Sieg Francescos sowie ein Seegefecht. Diese Gemälde sind heute nicht mehr an Ort und Stelle, befinden sich vielmehr teils in der alten Pinakothek zu München, teils im Palazzo Giovanelli zu Venedig.

Bewegt man sich in den Sälen des Dogenpalastes zu Venedig und überschaut die Menge der an die Wände gemalten, Venedigs Kriegsruhm verkündenden Schlachtenerinnerungen, so fallen gegenüber der durchdringenden Gewalt, mit welcher jene des Tintoretto wirken, die aller übrigen Venezianer stark ab; über rein dekorativ wirkende, ruhmrednerische, gespreizte venezianische Siegesapotheosen kommen diese nicht heraus. Das gilt von Paolo Veroneses bombastischem Gedächtnisbild der Schlacht von Lepanto (1517), von den anderen gemalten Siegeshymnen dieses Meisters sowie von den anderen noch schwülstig pathetischer, dekorativ äußerlicher und saftloser wirkenden anderer Maler wie Marco Vecelli, Leandro und Francesco Bassano, Andrea Vicentino, Palma Giovane, Aliense, Sante Peranda, Pietro Libero usw. Bei dem letzten großen Ausläufer der venezianischen Kunstblüte Giovanni Battista Tiepolo, der aber zugleich auch der künstlerische Herold der venezianischen Dekadence des XVIII. Jahrhunderts ist, verliert sich das künstlerische Erinnern an große Waffentaten meist schon in ein äußerliches

prahlerisches Kokettieren mit posenhaften Bewegungen und Stellungen glänzend gerüsteter Krieger, mit auffälligen Waffen, köstlichen Emblemen und Siegestrophäen. Diese kriegerischen Dinge, meist kühn und verwegen an große Wände und Decken von Sälen und Kirchen durch Tiepolos schwungvollen Pinsel hingeworfen, vermögen wohl vom Standpunkt hervorragend gelungener Perspektive zu interessieren, ja zu fesseln und Bewunderung zu erregen. Venedigs größter Kriegsmaler, der hier allein gerade in diesem Stoffgebiet wirklich Geniales schuf, war und blieb Tintoretto.

IV.

Albrecht Dürer.

Die Engländer des XX. Jahrhunderts haben bekanntlich neben anderem geheuchelt, ein Hauptgrund ihres Eingreifens in den Weltkrieg gegen uns sei der edle Zweck, die deutsche Kultur vor dem deutschen „Militarismus“ zu schützen! Was aber aus der deutschen Kultur ohne den Schutz durch die eiserne Wehr des deutschen „Militarismus“ würde, über diese Selbstverständlichkeit ist jede Erörterung überflüssig. Schon Albrecht Dürer (1471 bis 1528), der unsterbliche Altmeister deutscher Kunst, hat in seinen drei untrennbar zusammengehörigen, weltberühmten Meisterstichen von 1513 und 1514 „Ritter Tod und Teufel“, „Sankt Hieronymus im Gehäus“ und „Melancholie“ die Unlöslichkeit von deutscher Kultur und deutschem „Militarismus“ kräftigst betont. Zeigt er uns in dem eifrig studierenden Kirchenvater das Symbol deutschen Fleißes und deutscher Gelehrsamkeit, in der nachdenkenden, mächtigen weiblichen Gestalt der Melancholie, die von den verschiedensten auf wissenschaftliche Tätigkeit hinweisenden Instrumenten umgeben ist, das Symbol deutscher geistiger Forschung und Wissenschaftlichkeit, so darf der Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel“ als ein Symbol echt germanischer Kriegstüchtigkeit und Kampfbereitschaft gelten. Zwei Stiche versinnbildlichen die deutsche Kultur, einer versinnbildlicht den deutschen „Militarismus“, und diese drei Stiche stellen eine „Dreieinigkeit“ innersten deutschen Wesens dar. Der eisengepanzerte Ritter mit dem stahlharten Gesicht, der dem Tod und dem Teufel trotzt, dessen kraftvolles Streitroß durch den deutschen Wald, während auf seitlicher Höhe seine unbezwingliche Feste ragt, stolz daherschreitet, ist vielleicht der gewaltigste künstlerische Ausdruck kraftvollen Germanentums, der je geschaffen wurde. „Reit' hervor, du Ritter Christi!“ so rief damals Dürer dem über den Parteien stehenden Erasmus zu. Und das Ideal des christlichen Reiters und Kämpfers hat in diesem Stich künstlerische Gestalt gewonnen: Gottvertrauen und Vertrauen auf die eigene Kraft. Das Wort Bismarcks, des eisernen Kanzlers, dessen Zentenarium das Weltkriegsjahr 1915 den Deutschen brachte: „Wir Deutsche fürchten Gott, sonst nichts auf der Welt!“ spricht überzeugend zu uns aus diesem Stiche, und mit gleicher Wucht erinnert er uns an einen anderen Bismarckschen Satz: „Nicht durch Reden oder Majoritätsbeschlüsse werden die großen Fragen der Zeit entschieden, sondern durch Eisen und Blut!“ Wahrlich man möchte diesen Stich Dürers, dieses deutscheste Kriegsbild, das je geschaffen wurde, in den Kriegszeiten als Heiligenbild gleichsam in den Händen jedes deutschen Kriegers wissen! so flößt es dem Beschauer Vertrauen auf deutsche Kraft und Siegeszuversicht ein.

Ein Gegenstück zu diesem Kupferstich bildet ein Holzschnitt aus der Frühzeit des Meisters: „Die vier Reiter“ der „Offenbarung Johannis“ von 1498. Die Greuel der Kriegsgeißel werden uns hier vor Augen geführt. Wir sehen die vier Reiter der Apo-

Tafel IX.



Albrecht Dürer: „Ritter, Tod und Teufel“.

Kupferstich von 1513.

kalypse, welchen „Macht gegeben ist, den vierten Teil der Menschheit zu töten mit dem Schwert und durch Hunger und durch anderen Tod“. Unheimlich sausen die vier Rosse mit ihren todbringenden Reitern durch die Lüfte. Der „Krieg“, der mit dem Schwerte dreinschlägt, hat zur Linken die „Seuche“, die den Pfeil von dem Bogen schnellen läßt, zur Rechten den „Hunger“, der die Wage wie eine Peitsche schwingt. Zu unterst schlägt das dürre Gespenst des „Todes“ selbst mit einer Mistgabel zu. Über den Reitern schwebt der göttliche Racheengel zu Häupten des Krieges; denn „Hungersnot“, „Epidemie“ und „Tod“ sind ja nur „Diener“, Folgen des „Krieges“. Unterhalb der Reiter stürzt die von der Kriegsnot getroffene Menschheit nieder. Mit packender Dramatik verkündigt Dürer in diesem Holzschnitt das Kriegselend als eine Strafe Gottes für die sündige Menschheit. Diese ergreifende Komposition Dürers hat bis auf die Kunst unserer Tage nachgewirkt. Meister wie Peter Cornelius und Arnold Böcklin haben sich zu ähnlichen Schöpfungen mit den vier Reitern von ihr inspirieren lassen. Überhaupt spielt in Dürers Blättern der Apokalypse das Schwert eine wichtige Rolle. In dem Holzschnitt, in welchem Johannes die 7 Leuchter erblickt, ragt das Schwert dem Heiland aus dem Munde heraus, die vier Engel, welche die Winde aufhalten, sind mit Schwertern gerüstet; eine kriegerische Note triumphiert vollständig in den Holzschnitten „Der Engelkampf“ und „Michaels Kampf mit dem Drachen“. Außerhalb der Apokalypse gibt Dürer noch wiederholt germanischem Kraftbewußtsein in Kampfesszenen Ausdruck, so in den Holzschnitten „Ritter und Landsknecht“, „Simson den Löwen bezwingend“, „Die Kämpfenden“. Auf letzterem Stücke sowie in einem Kupferstich nimmt Herkules am Kampfe teil; ein Gemälde Dürers im Germanischen Museum zu Nürnberg zeigt Herkules im Kampf mit den stymphalischen Vögeln. In der unruhigen Zeit, in welcher Dürer lebte, lag es begründet, daß der Altmeister sich eingehend mit dem Kriegshandwerk beschäftigte. Sein intimster, bester Freund Willibald Pirckheimer führte selbst 1499 die Nürnberger zum Kampfe wider die Schweizer. Zu wiederholten Malen finden sich in Dürers schriftlichem Nachlaß Hinweise auf Kriegsführung. Im Jahre 1529 erschien Dürers dem kaiserlichen Statthalter und österreichischen Erzherzog, König Ferdinand von Ungarn und Böhmen, gewidmetes Buch: „Etlicher Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken.“ Besonderes Interesse dürfte jedenfalls die Feststellung beanspruchen, daß noch in jüngster Zeit, bei Herstellung und Sicherung eines Straßburger Forts Ratschläge, die Dürer in diesem Buche gibt, geprüft und befolgt wurden. Zahlreich sind in Dürers Holzschnitten, Kupferstichen und besonders Handzeichnungen die Studien zu Kriegsutensilien, Trachten, Rüstungen, Helmen, Waffen, Wappen. In seinem frühen Kupferstich, „Die sechs Krieger“ gibt Dürer eine Auslese von sechs verschiedenen Kriegsausrüstungen. Auch die beiden Kupferstiche „Der Fähnrich“ und „Das Fräulein zu Pferde mit dem Landsknecht“, die aquarellierte Federzeichnung in der Wiener „Albertina“, die einen Reisigen in voller Ausrüstung gibt, sowie die Holzschnitte mit dem heiligen

Georg zu Fuß und zu Pferd und der Kupferstich mit dem heiligen Georg zu Pferd sind als Rüstungsstudien in solchem Sinn aufzufassen.

Charakteristisch für Dürer ist auch, wie gern und mit welcher Betonung er seinen Apostelbildern kriegerische Attribute beilegt, so dem Thomas einen langen Speer, dem Bartholomäus ein großes Messer, dem Simon ein besonders unheimliches Instrument mit langer, scharfer, zackig gesägter Klinge, den verschiedenen Darstellungen des Paulus immer das Schwert. Weltbekannt ist die grandiose Paulusgestalt auf dem berühmten Gemälde der sogenannten „Vier Apostel" der Münchener Pinakothek. Die linke Hand hält ein Buch, die rechte ein mächtiges Schwert — als ob Dürer in dieser teutonischen kraftvollen Paulusfigur es hätte andeuten wollen, daß die deutsche Kultur durch das Schwert, also, wie unsere Feinde es nennen, durch den deutschen „Militarismus" geschützt werden soll! Noch verdient ein ganz originelles Stück des Meisters hier Erwähnung: Der Kupferstich, genauer gesagt: die Eisenradierung: „Die Kanone", auch „Die große Feldschlange" genannt. Dürer stellt das verderbenspeiende Monstrum in eine Gegend, die ein kleines Dorf unweit Forchheim zeigt. Als willkürliche Staffage stellt der Künstler eine Anzahl Türken in das Bild, welche die unheimliche Maschine genauest betrachten, — als ob sie die glänzende Vernichtung der feindlichen Flotte in den Dardanellen durch solche und ähnliche Kaliber voraussähen! Wahrlich, dieser Dürersche Stich verdiente in jedem türkischen Schul- und Bilderbuch reproduziert zu sein! Schließlich sei daran erinnert, daß auch in einer Anzahl von Blätter der Passionsfolgen Dürers, der kleinen und der großen Holzschnittpassion, der Kupferstichpassion, der grünen Passion anwesendes Kriegsvolk den Charakter der Szenen wesentlich beeinflußt, ganz besonders bei der Gefangennahme Jesu, aber auch vielfach bei anderen Episoden. Jedesmal ist dann allerdings ungeschlachte Roheit einer wilden Soldateska betont, um dadurch das Leiden Christi um so erhabener erscheinen zu lassen. Gewaltigen Eindruck hinterläßt „Jesu Auferstehung" der großen Passion. Der Triumph Christi vollzieht sich in der Gegenwart schier zahlloser durch das hehre Wunder überraschter und überwältigter Kriegerscharen. Diese mit germanischer Wucht und Kraft durchgebildete „Auferstehung" schaut sich in unseren Tagen wie eine köstliche Prophezeiung an. So sieghaft wird Deutschland seiner es umringenden vielen Feinde Herr!



Albrecht Dürer: „Die vier Reiter",
aus der Holzschnittfolge: „Die Offenbarung Johannis".

V.

Kriegsmalerei der Niederländer.

Wie Deutschlands Altmeister Albrecht Dürer die deutschen Maler seiner und der nächstfolgenden Zeit an kraftvollem Ausdruck in Darstellungen kriegerischen Geistes weit überragt, so ähnlich der geniale Flame Peter Paul Rubens (1577—1640) den Kreis seiner Zunftgenossen in den Niederlanden. Gegen Dürer fällt in solcher Beziehung schon Hans Holbein der Jüngere, der sonst so vorzügliche Maler, merklich ab. Schlachten hat er nicht gemalt, aber wo es in Bildern und Studien Krieger gibt, interessieren ihn diese als Träger von sorgfältig studierten und ausgeführten Rüstungen und Waffen, aber nicht als Vollbringer kriegerischer Taten. Noch weniger entgingen spätere deutsche Maler, soweit sie sich mit Kriegsschilderungen beschäftigten, der Gefahr, anstatt dem Inhalt gemäß energisch zu akzentuieren, sich in endlose Details ziemlich kraftlos zu verlieren. Typisch hierfür sind die vielen figurenreichen kriegerischen Radierungen und Stiche des Lothringers Jacques Callot aus Nanzig (1592—1635). Trotz seines französischen Namens und der französischen Bezeichnung seiner Werke war Callot ein durchaus deutschfühlender mit echt nordischer Phantasie begabter Künstler. Bekannteste Arbeiten Callots sind die radierten Folgen „misères de la guèrre", in welchen er die Kämpfe und Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges festhielt. Als ein endloses Allzuviel, ja als ein ganz unübersehbares Gewirr von Soldaten und Episoden geben sich auch die folgenden, für die nach Dürer einsetzende deutsche Kriegsmalerei charakteristischen Bilder, die sich alle in der Münchener Alten Pinakothek befinden: Von Albrecht Altdorfer: „Alexanderschlacht" (Sieg bei Arbela, schier unzählbare mit unerschöpflicher Geduld sorgsamst zusammengestellte Kriegsepisoden), dann von Lukas Cranach dem Älteren: „Untergang Pharaos", von Melchior Feselen († 1538): „Belagerung von Alesia durch Julius Cäsar", „Belagerung von Rom durch Porsena", von Ludwig Refinger († 1548): „Des Curtius Opfertod".

Ähnlich nun wie die markige kriegerische Wucht eines Dürer in betreffenden Darstellungen unter den Deutschen, steht die eines Rubens unter den Niederländern einzig und unerreicht da. Gerade die Münchener Pinakothek bietet wieder eine Reihe unterschiedlicher typischer Schlachtenmalereien anderer Niederländer. Von A. F. van der Meulen († 1690) sehen wir dort in großen Darstellungen die Beschießung von Oudenaarde, die Belagerung von Tournay, die Einnahme von Lille und die Einnahme von Dole. Aber sind das Kriegsbilder? Wir vermeinen vielmehr Landschaftsbilder mit jedesmal einem größeren Ort im Hintergrunde vor uns zu sehen. Im Vordergrunde finden allerdings Vorbereitungen, Aufbrüche Gerüsteter statt. Aber man glaubt eher, daß es zum Jagdvergnügen als zum Kriege geht. An moderne Kriegführung gemahnt dagegen, wenn man auf dem Bilde der Beschießung von Oudenaarde

auf entfernten Gefilden, ohne daß man Soldaten sieht, das Platzen von Granaten, Rauchwolken von Geschossen wahrnimmt. Bei den Schlachtenbildern des Holländers Philipps Wouwerman († 1668) in der Pinakothek zu München, aber auch in Dresden und im Haag, bewundern wir wohl die modern anmutenden malerischen Qualitäten, die sorgfältige Detailbehandlung zumal der von ihm so geliebten Pferde in Reitergefechten; aber auch er verliert sich zu leicht ins Kleine, ja Kleinliche, um gewaltig zu wirken, wenn ihm auch hier und dort einmal, so bei der „Schlacht" der Münchener Pinakothek ein feindlicher Anprall ganz wuchtig gelingt.

Weit überragend steht als niederländischer Schlachtenmaler Rubens da. Wie gewaltig tobt sich die überschüssige robuste Stärke dieses genialen Kraftmenschen in Kampfesszenen und kriegerischen Aktionen aus! Zunächst bot ihm das Alte Testament eine Fülle von Stoff für die Darstellung von Kraftentfesselung, von Kampfes- und Heldentaten: „Die Niederlage Sanheribs", „Simson zerreißt den Löwen", „Simsons Gefangennahme", „Engelsturz", — wie feiert in diesen Stücken ungehemmte Kräfteentfaltung im Streit Triumphe! Auch Bilder wie „Abraham und Melchisedek", wie „Judas Makkabäus auf dem Schlachtfeld für die Verstorbenen betend" entbehren nicht eines kriegerischen Charakters. Weiteren Stoff lieferten Weltgeschichte und Mythologie: „Die Eroberung von Tunis durch Kaiser Karl V.", „Heinrich IV. in der Schlacht bei Jvry , „die Einnahme von Paris durch Heinrich IV.", „die Amazonenschlacht". Die beiden großen Gemäldefolgen „Geschichte der Maria von Medici" und „Geschichte vom Tode des Konsuls Decius Mus" sind voller kriegerischer heldenhafter Andeutungen. Insbesondere das fünfte Bild der letztgenannten Folge, „Schlacht und Tod", mit dem Aufbäumen der erschreckten stattlichen Rosse, mit dem Fortissime des Kampfgewühls ist eine der eindrucksvollsten Kriegsmalereien aller Zeiten. Eine Allegorie des Rubens im Pittipalast zu Florenz weist auf die fürchterlichen Folgen eines Krieges hin, zwei Allegorien in der Münchener Pinakothek und in der Londoner Nationalgalerie stellen „Krieg und Frieden" gegenüber. Außer anderen Gegensätzen liebt Rubens in diesen Allegorien den rein malerischen, einen völlig gepanzerten, markigen Krieger neben dem weichen zarten Körper einer unbekleideten üppigen Frauengestalt wirken zu lassen. Das gleiche Motiv benutzt der Künstler in drei weiteren Allegorien der Museen zu Wien, Dresden und Cassel: „Ein Held von der Siegesgöttin gekrönt , „Krönung des Tugendhelden", „Triumph des Siegers". Selbst bei Beschränkung auf bekanntere und eigenhändige Stücke wäre hier noch eine ganze Liste von Werken des Rubens anzufügen, die Bezug auf Kampf, Krieg, Sieg und Heldentriumph haben: Etwa der Triumph Julius Cäsars, die Aussöhnung der Römer und Sabiner, der Raub der Sabinerinnen, Mucius Scävola vor Porsena, die Schlacht bei Coutras, die Siege des Kardinal-Infanten Ferdinand, der Tod des Achilles, Entwürfe zu Triumphbögen, Apotheosen und Porträts sieghafter Feldherren und Könige. Vielleicht gab es zu keiner Zeit und bei keinem Volk einen anderen Künstler, dessen ganze geniale, kraftvolle, künstlerische

Tafel XI.



Rubens: „Schlacht und Tod" aus der Geschichte vom Tode des Consuls Decius Mus.

Fürstl. Liechtensteinsche Galerie zu Wien.



Rembrandt: „Die Nachtwache“.

Reichsmuseum zu Amsterdam.

Individualität diesen so auf das Spezialgebiet der Kriegsmalerei verwies, wie dies bei dem universalen Genius eines Peter Paul Rubens der Fall war.

So sehr Kriegsmalereien dem künstlerischen Naturell eines Rubens entsprachen, so wenig waren sie der künstlerischen Eigenart seines berühmtesten Schülers Anton van Dyck (1599—1641) gelegen. Wohl gibt van Dyck bei einer Anzahl Schilderungen aus der biblischen Geschichte und aus der Heiligenlegende, zumal der heiligen Soldaten Sebastian und Martin, Darstellungen kriegerisch Gerüsteter, aber diese haben an der von dem Meister beliebten sentimentalen Grundstimmung solcher Bilder keinen eingreifenden Anteil; sie lassen nur aus malerischen oder aus durch den Inhalt bedingten Gründen ihren sauberen Waffenanzug funkeln. Ferner liebt van Dyck es auch, seine porträtierten Edelleute in voller Waffenrüstung zu geben. Aber nur als Paradegala-uniform soll sie die kriegerische Tracht schmücken; chevaleresken, höfisch vornehmen, aber nicht kriegerischen Geist verrät ihr ganzes Auftreten; solchen kriegerischen Geist festzuhalten gelang dem sanften van Dyck bei aller Meisterschaft seiner Bildniskunst am allerwenigsten. Im Motiv an kriegerische Ideen anklingende Darstellungen des Malers wie „Venus bittet Vulkan um Waffen für Aeneas“, „Herkules zwischen Tugend und Laster“, „Herminia legt die Rüstung der Klorinde an“, wirken trotzdem weichlich, ja süßlich. Von dem einzigen Schlachtenbild, an dem er sich, in seiner Frühzeit, versuchte: „Schlacht bei Martin d'Eglise“ (Pinakothek München) malte er nur den Vordergrund, wie der königliche Feldherr seinen Hauptleuten stolz und graziös Befehle erteilt, ließ aber den Mittel- und Hintergrund des Gemäldes mit den kämpfenden Soldaten von P. Snayers ausführen. Das ist sehr charakteristisch für van Dyck und für die Kluft, die zwischen ihm und seinem großen Lehrmeister Rubens gähnt.

Ein ganz anderes Feuer glüht in dem größten Holländer Rembrandt van Ryn (1606—1669). In den Zügen seiner Geharnischten lebt wirklich kriegerischer Sinn. Man braucht nur seine „Blendung Simsons“ im Staedelschen Institut zu Frankfurt am Main, anzuschauen, um auf eine Gewaltsamkeit kriegerischen Handelns zu stoßen, die an Intensität selbst von Rubens nicht überboten wird. Rembrandts Bild „Die Eintracht des Landes“ im Museum Boymans zu Rotterdam variiert den Satz: „Si vis pacem, para bellum!“ Eine schier endlose Masse Bewaffneter hält in diesem Gemälde Wacht. Auf das Kriegsleben bezieht sich schließlich auch Rembrandts weltbekanntes Meisterstück im Amsterdamer Reichsmuseum: „Die Nachtwache“, eine Episode aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, — etwa „Wallensteins Lager“ ins Niederländische und zugleich ins Nächtliche übersetzt! Rembrandt in seiner Qualität als hervorragendster Lichtmaler aller Zeiten feiert hier den größten Triumph. Ein Stück voller Leben von überzeugendster und packendster Wirklichkeit — eben durch die souveräne künstlerische Beherrschung des Beleuchtungsproblems, durch die einzigartig geniale Verteilung von Licht und Schatten!

VI.

Die Greuel des Krieges in der spanischen Kunst.

Man darf die „Übergabe von Breda“ des großen spanischen Malers Velasquez im Pradomuseum zu Madrid vielleicht ohne Übertreibung die Krone der Historien- und Kriegsbilder aller Zeiten nennen. So unübertrefflich wirkt das Gemälde in der Disposition, an malerischem Gehalt und vor allem im Ausdruck höchster Ritterlichkeit. Links ist die Gruppe der Holländer, rechts die der Spanier. Und gemäß dem „starrenden Lanzenwald“ in der Ausrüstung letzterer hat das Bild im Volksmunde den Beinamen „Las Lanzas“, die Lanzen, erhalten. Der Blick des Beschauers fällt jedoch sofort auf die mittlere Gruppe der beiden Feldherren, wie Justin von Nassau dem Spinola die Festungsschlüssel übergibt. Immer wieder ist diese Gruppe in den überschwenglichsten Ausdrücken gefeiert worden, und doch erscheint jedes Lob noch zu gering. Nach monatelanger eiserner Umklammerung war es dem spanischen Feldherrn Spinola gelungen, die Übergabe der Festung zu erzwingen. Aber dem heldenmütigen Verteidiger Justin von Nassau wurden die ehrenvollsten Übergabebedingungen zugestanden. So blieb denn auch dem schmerzlichen Augenblick der Ablieferung des Festungsschlüssels alles Demütigende fern. Fast erscheint es sogar als die Gebärde eines älteren Kameraden, der den jüngeren zu trösten sucht, wie der aristokratisch schlanke Spanier seine Hand wohlwollend auf die Schulter des gedrungenen Gegners legt. Die Sentenz, die aus diesem Bilde spricht, lautet: Mit der Anerkennung der Tapferkeit des Feindes ehrt sich der Sieger selbst am schönsten. Selten findet das Wort „vornehm“ eine so treffende Verwendung, wie hier.

In eine ganz andere Welt der Empfindungen führen uns die Kriegsdarstellungen des bedeutendsten spanischen Malers des auf die Zeit des Velasquez folgenden Jahrhunderts, des Francisco de Goya (geb. 1746). In des Velasquez Bild, das die Spanier siegreich zeigt, konnte die bestberühmte edle Ritterlichkeit der spanischen Nation Triumphe feiern; in des Goya Kriegsbildern vernehmen wir den gequälten Aufschrei der temperamentvollen gemarterten Volksseele.

Kaum ein anderer Krieg der neueren Geschichte ist bekanntlich mit so beispielloser Wildheit und Grausamkeit geführt worden, als jener, der mit der sechsjährigen, mit steten Befreiungsversuchen der Spanier erfüllten Schreckensherrschaft Napoleons bezw. seines Bruders Joseph in Spanien zu Beginn des 19. Jahrhunderts identisch ist. Die edelsten und roheſten Leidenschaften trafen zusammen: wunderbare Begeisterung für die Ehre des Vaterlandes und reinster Enthusiasmus für die höchsten Güter der Menschheit, gemeine Rachsucht und brutale, wahrhaft kannibalische Mordlust. Schon aus den ersten Tagen der Volkserhebung hören wir, wie die Leichen der Aufständischen

Tafel XIII.



Velasquez: „Die Übergabe von Breda“ (Las Lanzas).

Pradomuseum zu Madrid.

von den Franzosen zerstückelt und die blutenden Teile auf die Piken gesteckt, unter phrenetischem Geheul prozessionsartig durch die Straßen getragen wurden. Solche Greuel waren an der Tagesordnung. Und je mehr die Verwüstungen und Gewalttaten der französischen Truppen, ihre Mißachtung der Kirchen, der Frauen die Wut der Bevölkerung ins Ungemessene steigerten, um so furchtbarer war, wie der gegenseitige Haß sich entlud.

Am härtesten war gleich am Anfang des Krieges Goyas Heimat getroffen worden. Zaragoza hatte zwei furchtbare Belagerungen zu bestehen, die erste, 1808, wurde siegreich abgewiesen; die zweite endete Februar 1809 mit dem vollständigen Ruin der Stadt. Im Laufe der letzten zwei Monate waren in Zaragoza 54 000 Menschen umgekommen. Der spanische Heldenmut, mit dem Palafox' Truppen, die Einwohner und sogar die Frauen noch nach der Eroberung der Festungswerke wochenlang Straßen und Häuser verteidigten, hat Weltruhm erlangt. Und inmitten dieser Schreckensjahre entsteht in 85 Blättern des Goya berühmteste Folge von Radierungen „Los desastres de la Guerra“ (Die Greuel des Krieges), das Meisterwerk des Künstlers, weil diesen grandiosen Blättern an Eindrucksfähigkeit und künstlerischer Durchbildung keine andere graphische Leistung Goyas gleichkommt. Mit schonungsloser Bitterkeit enthüllte Goya in seinen „Desastres de la Guerra“ das von Napoleon freventlich über das bedauernswerte Land gebrachte ungeheure Elend. Flammender Zorn über das Unglück des Vaterlandes, leidenschaftlicher Haß gegen die Eindringlinge, wühlende Angst um die Zukunft des Volkes hat diese Folge geschaffen. Patriot und Künstler vereinigten sich, um in den ergreifendsten und erschütterndsten Farben ein Gemälde des spanischen Befreiungskampfes zu geben, das sich uns mit unauslöschlicher Eindringlichkeit tief in die Seele prägt.

Wer nach zeichnerischen und technischen Mängeln in den „Desastres“ eigens sucht, wird vielleicht hier und dort solche finden können. Aber die große Mehrzahl der Blätter zeigt in der Führung der Nadel und in der Behandlung der Aquatinta eine Sicherheit, die Goya unter die ersten Radierer aller Zeiten reiht. Auf die Wiedergabe der Körper, die Verkürzungen und Vertiefungen ist große Sorgfalt verwendet, weit mehr als in anderen Folgen des Meisters. Der Künstler, der sich sonst so leicht von seiner Natur fortreißen ließ, über den in Fülle zuströmenden Gedanken die Form zu vernachlässigen, war hier mit einer Liebe und Geduld bei der Arbeit, die zwingend beweisen, wie warm ihm das Herz schlug. Nirgends wieder wußte Goya so tiefgehende Wirkungen zu erreichen. Manche Blätter sind so erschütternd, daß man sie für den unmittelbaren Bericht eines Augenzeugen halten möchte. Im Gegensatz zu den „Caprichos“ haben die „Desastres“ bis auf wenige Blätter keinen Kommentar nötig. Das grausige Bild, das sich vor uns aufrollt, spricht für sich selbst. Wir sehen entsetzliche Metzeleien. Als Waffe dient alles, was man gebrauchen kann, was man im Augenblick zur Hand hat. Den Heldenmut der Männer teilen auch die Frauen.

Ein Blatt illustriert das folgende Ereignis: Als am Portillotore zu Zaragoza am 2. Juli 1808 die feindlichen Geschütze die ganze Mannschaft einer Batterie niedergemäht haben, eilt das mit dem Hinzutragen von Kugeln beschäftigte Mädchen selbst auf die Batterie, ergreift eine Lunte und brennt, auf den Leichen der eben Gefallenen stehend, den Vierundzwanzigpfünder ab, bis eine neue Bemannung eintrifft. Solcher Geist herrscht — wie andere Blätter weisen — überall. Mit wunderbarer Kraft schwingen Frauen mächtige Steine, die sie auf die Feinde schleudern. Unsäglicher Haß beseelt das Weib, das einem Franzosen den Spieß in den Leib rennt, während sie mit dem anderen Arm ihr Kind schützend auf dem Rücken hält. Überall ringen Bauern und Soldaten in beispielloser Wut, oft in den unglaublichsten Stellungen. Mitunter geht es über Gefallene und Verwundete schonungslos hinweg. Alles durcheinander: Kämpfende, Blutende, Sterbende, Tote! Auf einer Reihe von Blättern sieht man nichts als Haufen von Leichen. Wehe dem Bauer, welcher der französischen Soldateska in die Hände fällt! Keine Bestialität ist unmöglich. Besonders beliebt ist der Galgen. An den ersten besten Baum mit dem Schurken! Oder an den Pfahl binden und erschießen! Aber solcher Tod ist für solche „Rebellen" nicht schmerzhaft genug! So werden andere lebendig mit entblößtem Körper in Stücke gehauen und halb verstümmelt auf Baumstümpfe gespießt. Ein Bild zeigt einen Unglücklichen, der nackt zerstückelt worden ist und dessen einzelne Gliedmaßen, der Rumpf, die gefesselten Hände, der Kopf dann an einen Baum gebunden wurden. Noch an den Toten weidet sich die Mordgier; systematisch wird der Leichenraub betrieben. Ausgeplündert, der Kleider bis auf den letzten Faden entblößt, liegen die Armen zu Dutzenden auf dem Felde. Dort wankt in schwerer Kümmernis ein greises Elternpaar zwischen den Massen nackter Körper umher, um nach dem geliebten, vielleicht einzigen Sohn zu suchen. Hier wimmert ein Kind der toten Mutter nach, die von den Bauern davongetragen wird. Wir sehen Hinrichtungen von Bauern, deren Frauen in Ohnmacht fallen oder wild aufschreien in ihrer Verzweiflung.

Die Frauen werden von den rohen französischen Soldaten ihren jammernden Kindern entrissen, ohne jedes Gefühl der Menschlichkeit fortgeschleppt. Aber die Opfer wehren sich. Mit Leibeskraft sucht sich ein junges Weib einem Patron zu entwinden, der sie grinsend umfangen hält, und treibt ihm in der Verzweiflung die Nägel ins Gesicht, während die Mutter mit dem Dolche herbeieilt, der die Schandtat noch rechtzeitig verhüten wird.

In rührendem Gegensatz zu all diesen Greueln steht, wie die spanischen Landsleute fest zusammenhalten, wie sie ihre gefallenen Mitkämpfer bergen, sie auf Wagen nach dem Friedhof bringen, wie die Verwundeten gepflegt werden, auf dem Schlachtfelde Speise und Trank erhalten, wie die Liebe für sie in den Hospitälern sorgt, wo die Pest hinrafft, was der Krieg verschonte. — Manche Darstellungen sind in allegorische Form gekleidet, manche satirisch-politischen Inhalts. Das spanische Volk erscheint in

Tafel XIV.



Francisco de Goya: „Kriegsgreuel“.

Radierung aus dem Zyklus „Los Desastres de la guerra“.

der Gestalt eines Mannes, der sich auf ein Ungeheuer, halb Bär, halb Eber, stürzt, um es zu erwürgen, oder als ein edles Roß, das von Füchsen, Wölfen und Bluthunden angefallen wird und sich, ausschlagend und zubeißend, gegen die Bestien verteidigt. Endlich sehen wir den französischen Adler, wie er, der Federn beraubt, die zerzausten Schwingen schlagend, mit Heugabeln, Stöcken und Steinen unter dem Hohngelächter der Menge zum Lande hinausgejagt wird.

Bei aller Bewunderung vor Goyas Kunst erfaßt Entsetzen den Beschauer angesichts all der grausamen Scheußlichkeiten, die im 19. Jahrhundert möglich waren, und die Goyas Radiernadel für ewige Zeiten festhielt. Und eben die Franzosen, die im Weltkrieg 1914/17 die Deutschen der Barbarei zeihen möchten, waren die Urheber dieser unerhörten Schandtaten. Es ist zeitgemäß, daran zu erinnern. — Und wenn im Weltkrieg 1914/17 die Sympathien des neutralen Spaniens, insbesondere der militärischen, konservativen und ländlichen Kreise, so ausgesprochen auf seiten der Zentralmächte waren, mehr noch als das Gedächtnis an den englischen Raub von Gibraltar bestimmte sie die durch Goyas Kunst verewigte Erinnerung an die Greueltaten der französischen napoleonischen Invasion zu dieser Haltung.

VII.
Kriegsmalerei der Franzosen.

Die Historienmalerei der Franzosen war größtenteils Kriegsmalerei. Wie in Deutschland war sie mit dem Aufschwung der Romantik im 19. Jahrhundert eng verbunden. Géricault (1791—1824), der an die Stelle des Idealismus und des Hellenismus eines Louis David den Realismus und die naturalistische Ausdrucksweise eines Caravaggio oder Rubens setzte, marschiert an der Spitze. Frühzeitig hat er zweimal mit umfangreichen ungestümen Darstellungen kämpfender Husaren und Kürassiere die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. In kühner Zeichnung hat er in seinem „Jägeroffizier zu Pferde" im Louvre die Augenblicksbewegung festgehalten, mit der ein Reiteroffizier auf bäumendem Pferd das Kommando zum Angriff gibt. Blitzende Uniformen und dräuende Lichter in des Schlachtfelds unheilschwangerer Luft hatte seine glühende Farbe geschildert. Und als die Restauration die Soldaten nach Hause schickte und ihnen Säbel und Uniform wieder abnahm, da behielt Géricault seine Kampfesstimmung auch fürs „Zivile" bei und bahnte sich einen Weg in jene Welt von Athleten, die einst Michelangelos geniales Ungestüm entfesselt hatte. In seinen Zeichnungen und Skizzen läßt er mächtige, in gewaltiger Anstrengung geschwellte Muskeln spielen, und dann malt er sein Meisterwerk „Das Floß der Medusa", einen Knäuel von Toten und Sterbenden, über dem ein paar Körper, vom letzten Hoffnungsstrahl emporgerissen, um Hilfe winken und die Hände der Rettung entgegenrecken.

Auf dem von Géricault eingeschlagenen Wege schritt Eugen Delacroix (1798—1863) weiter. Seinen Ruf, aber auch leidenschaftliche Angriffe der Klassizisten verschaffte ihm 1824 das „Gemetzel von Chios" — ein Gemetzel der Malerei nannte es Gros —, eine Szene aus dem griechischen Freiheitskriege, in der alle Greuel brutalsten Kampfes, Mord, Plünderung, Entführung in realistischster Weise uns vor Augen gebracht werden. Bald folgten „Die Enthauptung des Dogen Marino Falieri", „Sardanapal auf dem Scheiterhaufen", die „Ermordung des Bischofs von Lüttich", weitere furchtbare Kämpfe des kleinen Griechenvolkes gegen die Türkei, die „Fahne von 1830", die sich, von Pulverdampf umwogt, über den Steinbarrikaden in den Straßen von Paris erhob, farbensatte Gesichte aus dem Mittelalter, die Schlachten von Nanzig und Taillebourg, dichte Knäuel von Menschen, die sich ineinander verkrallen und verbeißen, Konstantinopel mit den eroberungslustigen Kreuzfahrern, Menschengewimmel der Revolution, brodelnde Massen brüllender Farbe, bei welchen die Zeichnung in wütenden Gebärden sich verrenkt, dann der Orient, jenes Marokko, wo er auf seinen Reisen die wilden Reiterspiele gesehen und sich seine Vorstellungen von den zahllosen Löwen und Tigern geholt hat, die seine kleineren Bilder mit ihrem dumpfen Gebrüll erfüllen. Und alle diese zuckenden Leiber umhüllt

eine düster drohende Landschaft, ein fahlgrünes Meer, ein tiefhängender Himmel, ein blutig unheimliches Zwielicht. Und diese Welt des Kampfes und der Erbitterung spiegelt des Malers Seele wider, ist sein in Bilder umgesetztes Temperament. Des Delacroix Lebenswerk war eine einzige leidenschaftliche Auflehnung gegen den Zwang der klassizistischen Gesetze, die den Individualismus in Fesseln schlugen. Über 30 Jahre glich sein Schaffen einem förmlichen Kampf mit Stimmungsumschlägen, vom Tatendrang zum Ekel, oft vom himmelhohen Triumph, noch häufiger aber von der Wut des Besiegten durchbebt. Wahrlich, ein größerer Gegensatz wie der romantische Stürmer und Dränger Delacroix und der Klassizist Ingres ist auch gar nicht denkbar. Delacroix lebte ganz und voll mit seiner vom Hauche der Revolution durchwehten Zeit; drum zeigte er Griechenland in blutigen Tränen auf rauchenden Ruinen oder die sieghafte Freiheit auf dem Kamm der Barrikaden. Ingres aber brachte es fertig, während auf den Straßen die Schüsse knatterten, hinter seinem Fenster mit kosendem Pinsel die Glieder seiner Venus Anadyomene zu glätten.

Das Julikönigtum hatte die Umgestaltung des Versailler Schlosses zu einem Museum der französischen Geschichte angeordnet, und so mußten sämtliche Maler in aller Eile umfangreiche Darstellungen entwickeln, um die ruhmvollen Ereignisse von Chlodwigs Taufe bis zur Eroberung Algeriens vorzuführen. In diese Bilderfolge reihte sich natürlich auch eine Menge Gemälde aus der napoleonischen Zeit und der Schule Le Bruns, denn Ludwig XIV. und Napoleon hatten nicht erst ihren Nachfolgern die Sorge um ihre Verherrlichung überlassen. Fast sämtliche Maler Frankreichs beteiligten sich an dem Unternehmen, und dementsprechend sind auch diese Gemälde meist nichts weniger als künstlerische Meisterwerke. Es sind große, theatralische Szenenbilder voller Kostüme und Requisiten, und nur zu oft fehlte dem Maler ersichtlich jedes tiefere Interesse für seine Arbeit, kaum weniger häufig die künstlerische Fähigkeit malerisch bedeutsam zu gestalten. Immerhin verdanken wir diesem Unternehmen zwei große Werke von Delacroix, die „Schlacht bei Taillebourg" und die „Kreuzfahrer in Konstantinopel", das eine voll wütenden Gewühls, das andere in eine Art prunkend schwermütiger Stimmung getaucht. Größere Begabung bewies auch unter den Malern des „Abrisses der französischen Geschichte" im Versailler Schloß Horace Vernet (1789—1863), ein gewandter Maler und geschickter Illustrator, der wirklich klare, faßliche Darstellungen schuf. Seine zahllosen Bilder wirken wie die knappe Erzählung aus dem Munde eines altgedienten Soldaten, der mit gleicher Schlichtheit und guter Laune Heldentaten und Quartiererlebnisse zum besten gibt. Bedeutsamster französischer Historienmaler seiner Zeit wird dann Paul Delaroche (1797—1856), der vor allem die Gabe einer bühnenwirksamen Aufmachung und ein unleugbares Geschick besaß, den Beschauer in Spannung oder Unruhe zu versetzen, indem er nicht die Katastrophe selbst, sondern ihre Vorbereitung oder ihre Schlußszene darstellt. Sein „Bonaparte auf dem St. Bernhard" in der Windsorgalerie und seine „Ermordung des Herzogs

von Guise" im Musée Condée zu Chantilly sind in Auffassung wie Komposition gleicherweise gewaltig.

Weiteren Kreisen als die monumentale Geschichtsmalerei Delaroches wurden die volkstümlichsten Steinzeichnungen der Charlet, Raffet und Daumier bekannt. Letzterer scheute sich nicht, mit der Peitsche der Satire seine eigene Nation anläßlich der Julirevolution und vor seinem Tode noch anläßlich der Kriegsniederlage 1870/71 zu verhöhnen. So zeichnete er als schärfste Ironie mit der Unterschrift „Nach Berlin!" den vollständig widerstandslos sich vollziehenden „Rheinübergang" der Franzosen über zahlreiche Brücken. Eine kräftige Dusche den französischen Prahlhänsen von kompetentester eigener Seite! Charlet und Raffet blieben ernster. Ohne deren Zeichnungen vermöchten wir uns kaum vorzustellen, wie im orleanistischen Frankreich die Erinnerung an die Revolution und das Kaiserreich umging, und wie volkstümlich die Freiwilligen von 1793 mit ihren Holzschuhen, die Grenadiere der „Grande Armée", die Rekruten von 1814 und der Kaiser mit seinem weißen Pferd, in grauen Überrock und dem berühmten Hütchen geblieben waren. Reiches militärisches Leben wogt insbesondere auf Raffets schwarzbraunen Blättern, wenn er seine einhersausenden Reitergeschwader oder die dichten wimmelnden Massen der Bataillone eine Anhöhe emporstürmen läßt. Raffet war der richtige Mann, um im Bilde die napoleonische Legende festzuhalten, von welcher die Seele der Romantik träumte; auf seiner Steinzeichnung „Die nächtliche Heerschau" läßt er vor dem Kaiser die gefallenen Kürassiere in ihren buschigen Helmen vorüberziehen und, von nächtigen Nebelfetzen umhangen, sprengen phantastische Rosse aus den Tiefen des Dunkels hervor; und anderswo, in einem unheimlichen „Tal des Todes" stürmt ein Trommler so wilden Schrittes dahin, daß unter seiner dröhnenden Reveille ringsum eine Wolke von Gespenstern sich erhebt und ein Sturm heldenhafter Begeisterung diese bleichen Spukgestalten wieder mit sich reißt.

In geschichtlicher, oder besser gesagt: kulturgeschichtlicher Treue blieb Meissonier (1814—1891) unübertroffen. Seine Liebhaberei galt weniger der Wirklichkeit als den Kuriositäten, die er aufstöberte und zusammentrug; seine Malerei ist kostbar aber tot, gleich einer Sammlung von Nippsachen. Er war ein glühender Verehrer Napoleons und des 18. Jahrhunderts, weil diese Zeit mit ihren kleidsamen gefälligen Trachten und Uniformen ihm eine Fülle malerischer Möglichkeiten bot. Er hat Napoleon und sein Heer uns vorgeführt; das Heer von 1807, wie es unter den Augen seines Kriegsherrn auf den Feind losstürmt, das Heer von 1814, wie es mühsam durch den Schnee sich schleppt, hinter Napoleon her, der, noch nicht besiegt, aber schon von Unheil umwittert, an seiner Spitze reitet. Meissonier weiß in seiner Kleinmalerei alle wirksamen Mittel der Malerei großen Stils zu verwerten und bringt das Kunststück fertig, bei einem kaum fingerhohen Reiter auch nicht die geringste Kleinigkeit zu unterschlagen. Protais, Yvon und Neuville führen uns Schlachtgetümmel und Kampfeswut vor Augen, während Meissonier vor allem auf die malerische Wirkung der Kostüme schaute. Noch



E. Lenepveu: „Jeanne d'Arc, die Jungfrau von Orleans, auf dem Scheiterhaufen".
Aus dem englisch-französischen Krieg 1431. Freskogemälde im Pantheon zu Paris.

weiter als dieser geht sein Schüler Detaille, der oft genug statt Soldaten nur uniformierte Statisten im Parademarsch vorüber ziehen läßt. Nur gelegentlich haben Erinnerungen an 1870, 1806, 1793 diese wohlgedrillten Kommißsoldaten in richtige Krieger verwandelt; kotbedeckt und rauchgeschwärzt sind die Uniformen, und unter dem düster umwölkten Himmel taucht oft ein letzter Sonnenstrahl die Feldzeichen in heroische Purpurglut. Die monumentalen Fresken im Pariser Pantheon aus dem Leben der „Jungfrau von Orleans“ — die heldenmütige Jeanne d'Arc in Donremy vor Orleans, in Reims und auf dem Scheiterhaufen —, sind nicht nur von E. Lenepveu in einem großen Stil komponiert, sondern offenbarer Enthusiasmus für das zur Darstellung gewählte Thema wußte hier die gemalte Kriegshistorie auch dramatisch zu beleben.

Die französischen Klassizisten, ein David, ein Ingres, waren abstrakt geblieben, selbst wenn sie Napoleon und seine Soldaten malten; ihren Geschöpfen fehlte es an physischem Leben, an belebendem Licht. Herrschend aber blieben für die französischen Historien- und Schlachtenmalerei Delacroix und seine Jünger, ihre realistische Auffassung und Darstellungsweise, ihre lichtgetränkte, farbenreiche Palette. Und selbst was einst die Domäne der Klassizisten schien, das Stoffgebiet der alten griechischen und römischen Geschichte muß sich jetzt den neuen Licht- und Farbenidealen beugen. So wollen es die Impressionisten! Leonidas und Romulus können heute — in der französischen Malerei — das Forum oder die Termopylen nicht mehr betreten, ohne ihre marmorne Nacktheit den Launen des „Pleinairismus“ auszusetzen.

VIII.

Krieg und Kunst in England.

Kriegerische Verwicklungen sind mit dem Zeitenschicksal Englands reich verknüpft. Fast auf jedem Blatt der großbritannischen Geschichte kleben Blutflecken; diejenigen, die dabei auf das Konto innerer Wirren kommen, sind wahrscheinlich nicht kleiner als die anderen, die auf Grund von Kämpfen mit dem Ausland vergossen wurden. So groß die Rolle ist, die der Krieg in dem Wachsen und Werden Englands spielt, so gering ist die der bildenden Kunst; über das Nachahmen und nationalisierte Weiterausbreiten dessen, was andere Völker vorher darin geschaffen und geleistet haben, ist sie kaum jemals beträchtlich emporgestiegen.

Als ein Symbol gleichsam der englischen Beziehungen zwischen Krieg und Kunst erscheint der Tower zu London, die alte Zitadelle und das Staatsgefängnis Londons, eine wuchtige, düstere, unregelmäßige Gebäudemasse, etwa in der Form eines verschobenen Fünfecks, von einer doppelten, mit Türmen versehenen Umwallung umgeben, die der viereckige, weithin sichtbare „weiße Tower" hoch überragt. Wir betreten die inneren Räumlichkeiten des Tower, um hier Beziehungen von Krieg und Kunst zu finden. Alle anderen Eindrücke betäubend, scheint uns ein Geruch wie von Blut und Moder entgegenzuströmen. So begegnen uns auf Schritt und Tritt schreckliche Erinnerungen. Im „Bloody Tower" ließ Richard III. die Söhne Eduard IV. ermorden. In einem ergreifenden Historienbilde des Kaiser Friedrich-Museums zu Posen hat der Düsseldorfer Theodor Hildebrandt das schaurige Ereignis aus der englischen Geschichte verewigt. Im „Rekord Tower" wurde Heinrich VI. ermordet, im „Bowyer Tower" wurde der Herzog von Clarence, Bruder Eduards IV., angeblich in einem Faß Malvasier ersäuft. Den unheimlichsten Eindruck gewährt die Towerkirche „Sankt Peter ad vincula" mit ihrem Friedhof. Der englische Geschichtsschreiber Macaulay gesteht: „Es gibt fürwahr keinen Fleck der Erde, welcher so traurige Erinnerungen erweckte wie dieser kleine Friedhof . . ., hier gemahnt uns der Tod an die schwärzesten Taten und die düstersten Geschicke im Menschenleben, an den teuflischen Triumph unversöhnlicher Feinde, an Treulosigkeit, Undank und Feigheit falscher Freunde und an all das unsägliche Elend gefallener Größe und hingewelkten Ruhmes". Da liegen begraben: Sir Thomas Morus, der große Staatsmann und von der katholischen Kirche selig gesprochene Martyrer seiner Überzeugung, enthauptet 1535, von dem ihm befreundeten Hans Holbein dem Jüngeren in einer ganzen Anzahl Porträts verewigt, Thomas Cromwell, Graf von Essex, enthauptet 1540, von dem schlesischen Maler Constantin Cretius wieder in einem Historienbild des Kaiser Friedrich-Museums zu Posen „Cromwell, umgeben von seinen Anhängern" festgehalten, Königin Anna Boleyn, enthauptet 1536, Königin Katharine Howard, enthauptet 1542, Lord Admiral Seymour von Sudeley, enthauptet

1549, Lord Somerset der Protektor, enthauptet 1552, Herzog Dudley von Northumberland, enthauptet 1553. Mit diesen Beispielen ist die Anzahl derer, die im Tower schmachteten und endeten, nicht im geringsten erschöpft. Die Reihe der Opfer geht weiter bis zur Gegenwart. Im Weltkrieg 1914/17 wurde hier der edle Vorkämpfer irischer Unabhängigkeit Sir Roger Casement ein Opfer englischer blutdürstiger Rache.

Solcherlei erzählt uns der Tower von kriegerischen Gelüsten. Und was weiß er uns von Kunst zu zeigen. Im Rekord Tower will uns an den Kronjuwelen prunkende Goldschmiedekunst bestechen: Krone und Zepter des heiligen Eduard, weitere köstliche Kronen, Zepter, Reichsäpfel, Ordensinsignien aus den verschiedensten Jahrhunderten, die königlichen Sporen, die Krönungsarmbänder, die Schwerter der Gerechtigkeit und der Gnade (wann hätte man sie in England geschwungen?), die Krone der Königin Viktoria, 1838 verfertigt, ein Meisterstück moderner Goldschmiedekunst; die Zahl der zu derselben verwendeten Diamanten beträgt nicht weniger als 2783 Stück, an der Vorderseite ein unpolierter Rubin (Spinell) angeblich von König Pedro von Castilien 1367 dem „schwarzen Prinzen" geschenkt, in der Schlacht von Agincourt Helmschmuck Heinrichs V. Historisch wie kunstgewerblich recht interessant ist die Sammlung alter Waffen, die der Tower, der als Arsenal dient, ebenfalls umschließt. Als künstlerisch wertvolles Stück fällt uns eine prachtvolle Rüstung deutscher Arbeit in die Augen, wahrscheinlich von Kaiser Maximilian an Heinrich VIII. bei seiner Vermählung mit Katharina von Aragonien geschenkt. Die zahlreichen in Gold eingelegten Ornamente zeigen in häufiger Wiederholung die Rose und den Granatapfel, die Wappenzeichen Heinrichs und Katharinas, dann die anderen Wappen Heinrichs: Fallgatter, Lilie und Drache. An der Pferderüstung sind gar Marterszenen eingearbeitet. Kein noch so ostentatives Puritanertum verleugnet das gierige englische Wohlgefallen an glänzender prunkender Kunst. Der Gott der Engländer ist das Gold. Das lehrt uns die den Krieg betreffende Kunst im Tower, — in schroffstem Gegensatz zu den düsteren Stimmungen und schrecklichen historischen Erinnerungen, auf die wir sonst im Tower überall stoßen, in schroffstem Gegensatz auch zu der finster ausschauenden, massigen Architekturgestaltung der Towerbauten, die aber von der Unbeholfenheit und Unselbständigkeit englischen Kunstlebens ein bedeutsames Sinnbild darstellt.

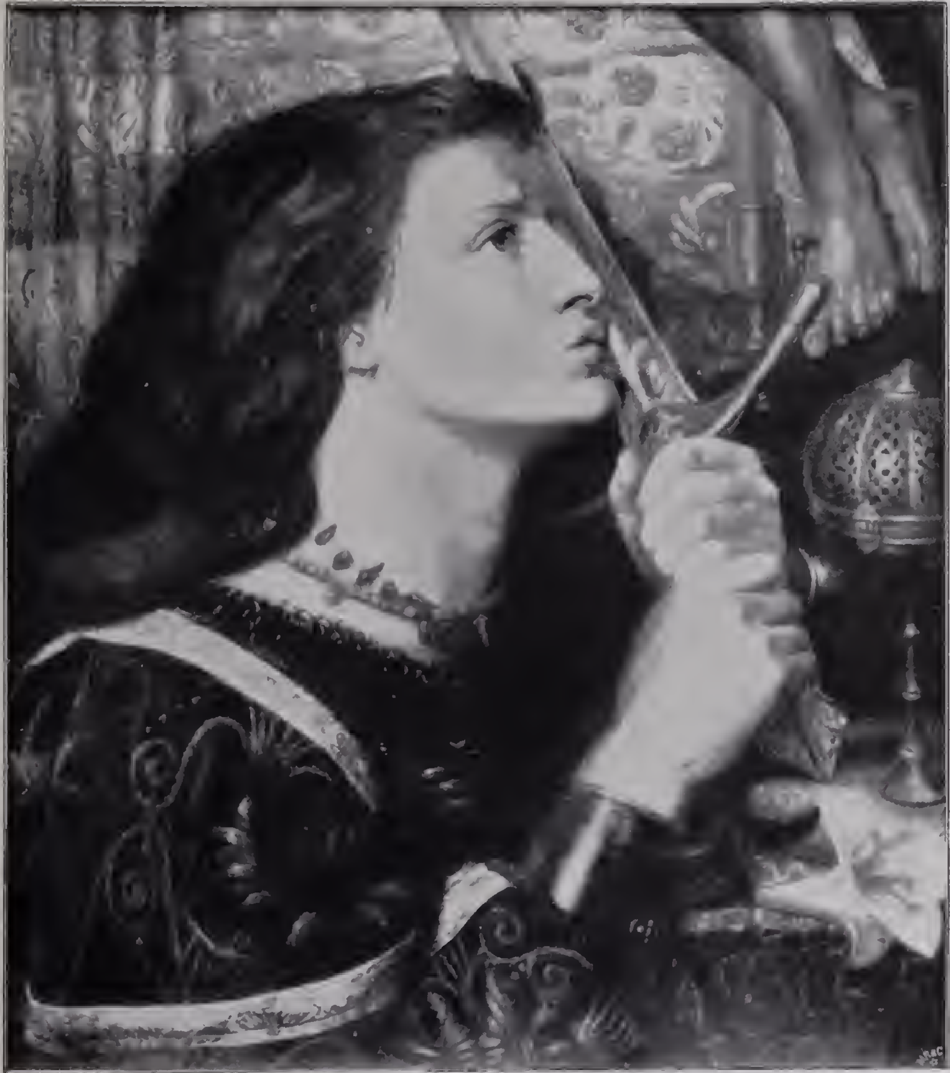
Das englische Parlamentsgebäude zeigt neben fürstlichen Porträts eine ganze Anzahl kriegerischer Ereignisse aus der Geschichte Englands von englischen neueren Malern wie Dice, Cope, Horsley, Maclise, festgehalten. Da sehen wir unter anderem: König Eduard III., wie er seinen Sohn Eduard, dem aus dem hundertjährigen Krieg mit Frankreich berühmten „schwarzen Prinzen" den Hosenbandorden verleiht, dann die „Verteidigung von Basing-House durch die Kavaliere gegen Parlamentstruppen, ferner: „Abmarsch der Trainbanden (Londoner Freiwilligen) zum Entsatz von Gloucester", „Alice Lisle verbirgt flüchtige Kavaliere nach der Schlacht bei Sedgemoor", „Jane Lane hilft Karl II. zur Flucht", alles Historienbilder theatra-

lischen Stils. Posenhaft und pathetisch präsentieren sich auch die Feldherren-Monumente in der nahen Westminster-Abtei: Admiral Sir Peter Warren († 1752) von Roubiliac. Herkules setzt des Admirals Büste auf ein Piedestal, während die „Schiffahrt“ trauernd und bewundernd auf den Helden blickt. Über den Sarkophag General Hopes, des Gouverneurs von Quebeck († 1789) beugt sich eine trauernde Indianerin. Scheemakers Admiral Watson († 1757) in antiker Toga mit dem Palmzweig überreicht rechts die Stadt Calcutta als ihrem Eroberer kniend eine Bittschrift, links ein Indianer in Ketten, das ebenfalls von Watson eroberte Tschandermagore versinnbildlichend. Nicht weniger prahlerisch und bombastisch sind die allegorischen Kriegerdenkmäler in der Sankt Paulskathedrale; wir greifen zwei charakteristische heraus: General Sir William Ponsonby († 1815), „der glorreich in der Schlacht von Waterloo fiel“, ein Werk Bailys, ein sterbender, von der Siegesgöttin gekrönter Held, dahinter ein stürzendes Pferd. Recht anspruchsvoll gibt sich das Monument des Herzogs von Wellington (1852) von Stevens: die liegende Bronzefigur des Herzogs auf hohem Sarkophag unter einem reichen, von 12 korinthischen Säulen getragenen Marmor-Baldachin; oben eine Kolossalgruppe, die Tapferkeit die Feigheit niedertretend. An dieser Stelle muß einer der schönsten, verkehrsreichsten Plätze Londons der Trafalgar-Square mit der Nelson-Säule erwähnt werden, dem Andenken an Sieg und Tod Lord Nelsons in der Seeschlacht bei Trafalgar (1805) geweiht. Auf der 44 Meter hohen Granitsäule erhebt sich das 5 Meter hohe, von Bailly ausgeführte Standbild von Englands berühmtesten Admiral. Den Sockel schmücken vier Bronzereliefs aus erobertem französischen Geschütz, feiernd die ruhmvolle Tätigkeit Nelsons in den Schlachten bei St. Vincent (1797), Abukir (1798), Kopenhagen (1801) und Trafalgar (1805).

Soweit sich die bildende Kunst Englands mit dem Kriege befaßt, verdient sie kein anderes Prädikat als die bildende Kunst Englands, dieses ganz auf das Praktische gerichteten Handelsstaats, im großen überhaupt. Mangel an Selbständigkeit und an Individualität wäre das Kennwort! Wie die englische Malerei sich eigentlich durchweg, in den verschiedensten Perioden, an ausländischen Mustern bildete, vorab an nach England übergesiedelten Emigranten, so an Hans Holbein den Jüngeren, an Anton van Dyck, an Hubert Herkomer, so wandelt auch die Kriegs- und Historienmalerei Englands im wesentlichen auf vorbetretenen fremden Spuren, sei es der David und Delaroche, sei es der Kaulbach und Piloty.

Der Schotte Raeburn (geb. 1579), dessen Vorbilder Velasquez und van Dyck waren, malte sehr gerne, aber immer nur jeden für sich, hohe Offiziere und auch Soldaten niederen Rangs in zeitgeschichtlich genau beobachteten Uniformen; bekannt sind von solchen in Edinburgs Sammlungen: „Nathaniel Spens“, „Sir John Sinclair“, „Major Clunes mit gesatteltem Roß“. John Singleton Copley (1737 bis 1815), in den Vereinigten Staaten von einer irischen Mutter und als Sohn

Tafel XVI.



Dante Gabriel Rossetti: „Gelöbnis der Jungfrau von Orleans Jeanne d'Arc".

eines englischen Vaters geboren, kam 1775 nach England. Sein bekanntestes Gemälde ist ein großes Schlachtenbild in der Londoner Nationalgalerie: „Tod des Majors Peirson". Auch die Einnahme von Gibraltar durch Lord Heathfield hat sein Pinsel verewigt. Copleys Farben haben einen lebhaften Akzent, besonders leuchtet das kräftige Rot in den Uniformen der englischen Soldaten auf seinen Bildern beherrschend hervor. Daß die englischen Maler es besonders anziehend finden, mit sentimentalem Einschlag den Heldentod englischer Kriegsführer künstlerisch zu verkünden, beweist neben Copley Benjamin West (1738—1820), der mit sehr viel gewollter Rührseligkeit aber in gut aufgestellter Komposition den „Tod des Generals Wolfe in der Schlacht bei Quebeck im Jahre 1759" auf die Leinwand bannte. Edwin Landseer (1802—1873), dessen Ruhm es war in seinen Bildern das Tierleben gleichsam zu vermenschlichen, stellt auch im Kampfgewühl seines Gemäldes „Krieg" das Schicksal zweier Rosse in den Vordergrund, die, gestürzt, in ihren Physiognomien und in ihrem Gebaren Heroismus und Ergebung zu verraten scheinen. Im Sitzungszimmer des Oberhauses hängt ein großes prahlerisches Gemälde von George Frederick Watts (1817—1904): „Der erste Seesieg der Engländer". Nach malerischen Prinzipien komponiert sind Watts von kriegerischem Geist erfüllte, an Phidias und den Parthenonskulpturen geschulte plastische Reitermonumente „Lebenskraft" in Kensington Gardens und von Hugh Lupus, Graf von Chester in Eaton Hall.

Blühende Ritterromantik atmen die von den englischen Präraffaeliten behandelten kriegerischen Stoffe, von Dante Gabriel Rossetti (1828—1882) die Glasfenster-Entwürfe Sankt Georgs Kampf mit dem „Drachen", mit dem kernigen Realismus der deutschen Holzschnittkunst des Mittelalters gearbeitet, das merkwürdigerweise die englische Auffassung mißachtende und die französische teilende Halbbild der „Jungfrau von Orleans", die hier, von ihrer Mission als Vaterlandserretterin durchdrungen, zu Füßen des Heilandsbildes das Schwert küßt. Im Stile der Florentiner Quattrocentisten, insbesondere der Eurhythmien eines Ghirlandaio schuf Edward Burne-Jones seinen Zyklus des „Kampfes Sankt Georgs mit dem Drachen", Holmann Hunt (geb. 1827), wandelt in seinen oft waffenklirrenden Historienbildern und Mythologien „Rienzi an der Leiche seines erschlagenen Bruders", „Christen von Druiden verfolgt", „Herkules und die Äpfel der Hesperiden" (Relief) romantisch-klassizistische Pfade. Schließlich gelangen auch dem Maler des „Tales des Friedens", dem Präraffaeliten Sir John Everett Millais (1829—1896) in Bildern wie „der Hugenott", „der Befreiungsbefehl", „der proskribierte Royalist", „die Befreiung" kriegerische, romantisch anschwellende Töne.

Vor Gründung der präraffaelitischen Künstlerschule lebte übrigens schon in vielen Gemälden William Turners (1775—1851) wilde Phantastik, so in seinem barocken „Zug der Krieger Hannibals über die Alpen". Leuchtende Farbe und schimmernder Glanz, getaucht in wogende Fluten von Licht und Nebel sind die Ausdruckmittel dieses

Mystikers. Als Künstler von hohen technischen Qualitäten und von großem künstlerischem Schwung hat sich neuerdings John Charles Dollman (geb. 1851) bewährt. Wie eine dröhnende Strafpredigt gegen das eigene Land und die nichtswürdige verhetzende Rolle, die es in dem 1914 entfachten Weltkriege spielte, nehmen sich Dollmans vor dessen Beginn gemalte Kriegsbilder aus. Die Allegorie der Kriegsgöttin Bellona, der schlachtenfrohen Schwester des Mars, stellt dieselbe, wilde Bluttat mit machtvoller Gebärde kündend, auf zaumlosem Schlachtroß dar. Blutdürstige Meute umgibt sie; im Hintergrund, im Pulverdampf fechtende, sich würgende Scharen — ein Meer von Blut. Noch grausiger wirkt die große Schöpfung: „Hungersnot" als Folge des Krieges. Eine verhüllte, den Arm pathetisch hebende Gestalt, umheult von Horden hungriger Wölfe, umflogen von Raubvögeln, auf weiter, völlig unfruchtbarer winterlicher Ebene! Hungersnot — war es das nicht, womit England die Deutschen besiegen wollte, weil es ihm mit dem Schwert unmöglich war? Dollman hat hier für ewige Zeiten den schändlichen englischen Willen im Bilde festgehalten. Aber in seinem „Walkürenritt", wo, kampfesfroh und gerüstet den Ihren zu helfen, die urgermanischen Wotanstöchter auf kühnen Rossen durch die Lüfte und über die Wolken sausen, hat derselbe Maler gleichsam den unbezwinglichen deutschen Siegerwillen gefeiert! Mit beißender Ironie endlich enthüllt Dollman in seinem großen Gemälde „Gold" den Grund, warum England im Weltkrieg 1914/17 die Länder des Kontinents aufeinander hetzte: niedrigste Habsucht! Das Schwert, das der gepanzerte Ritter feierlich dem Habsüchtigen, der seine Schätze in die Gruft bringt, weiht und nachträgt, ist Englands Schwert, die Krone, die, emporgehoben, dem Habsuchtssatan huldigt, Großbritanniens Krone! Ja, dein Goldhunger stürzte die Welt in Blut und Flammen! Schäme dich, „stolzes Albion!"



John Charles Dollman: „Bellona, die Kriegsgöttin“.



John Charles Dollman: „Hungersnot“.

Tafel XVIII.



John Charles Dollman: „Gold!“

Ironisierung des englischen Motivs zur Anstiftung des Weltkriegs 1914-17 durch einen englischen Maler

IX.

Russische Grausamkeit im Lichte der russischen Kriegsmalerei.

Rußland im Bunde mit Frankreich und Japan! Diese Allianz stellt sich uns im Weltkrieg 1914 vor. Und Rußlands größten Schlachtenmalers Wassilij Wassiljewitsch Wereschtschagin (1842—1904) bedeutendste Werke schildern Rußlands Kampf mit Frankreich. Ferner erlitt Wereschtschagin im Krieg Rußlands gegen Japan auf einem russischen Kriegsschiff, das auf eine von den Japanern gelegte Seemine lief, den Tod. Ein anderes Charakteristikum: Was aus russischen Kriegsbildern immer wieder zu uns spricht, sind nicht Beispiele von Heldenmut, ist nicht Einführung in überlegene Strategie, nein, weist nur auf Barbarei, auf Grausamkeit, auf rohe Schrecknisse des Krieges, wie sie die Ostpreußen durch die russische, durch Generaloberst von Hindenburg zurückgeschlagene Invasion schaudervoll zu verspüren hatten. Der giftgeschwollene Zwerg Mime — so erzählt die deutsche Heldensage — gab sich vergebens Mühe Jung Siegfried das Fürchten zu lehren! Hätte er die grausigen Kriegsbilder des russischen Schlachtenmalers Wereschtschagin zur Verfügung gehabt und hätte diese seinem Pflegling zeigen können, dann wäre ihm sein Vorhaben wohl geglückt. Grausen über Grausen. Wereschtschagin hat seinen Pinsel tief in Blut getaucht. Er war Offizier und Maler, Künstler und Soldat zugleich. Die Kämpfe in Turkestan, den russisch-türkischen Krieg, den russisch-japanischen Krieg erlebte er inmitten der Schlachtenfelder, zwischen den tödlichen Schlägen und Stichen der Bajonette, Lanzen, Säbel, unter dem Geknatter der Gewehrsalven, unter dem Donner der Kanonen. Sein Realismus in der Schilderung von Kriegsgreueln kannte keine Grenzen. Was da auf den Schlachtfeldern blutete, litt, starb, zerrissen, zerstückelt war, das wurde in seinen Bildern ungeschminkte, fürchterliche Wahrheit. Des Künstlers Hauptarbeit wurde in 20 Gemälden Napoleons I. Feldzug nach Rußland im Jahre 1812. Mit allen nur denkbaren Schrecknissen und Einzelheiten erkennen wir den Brand von Moskau, die Grausamkeit und die Zerstörungswut der Sieger, den Rückzug bei grimmigster Kälte über öde Schneefelder, worauf Leichen, erfrorene und zerstümmelte Glieder zerstreut umherliegen. Wereschtschagin hat für seine Napoleonsbilder die eingehendsten Vorstudien gemacht, eine Fülle von Einzelheiten, die bisher noch nicht bekannt waren, festgestellt und den furchtbaren Vorgang des Rückzugs aus der brennenden Stadt mit all den Schrecknissen, die sich daran knüpften, mit unerbittlicher Treue so dargestellt, wie sie sich wirklich zugetragen haben müssen. Er zeigt den Kaiser der Franzosen nicht in der hergebrachten heroischen Idealisierung, wie sie von den Pariser Künstlern beliebt war, sondern in einem langen, weiten Pelzrock, der ihn vor der eisigen Kälte schützte und in einer polnischen Faltenmütze aus Zobelpelz. Er schildert ihn, wie er mit seinen Generalen an den Mauern des Kreml einherschreitet, während die Funken aus der brennenden Stadt und der sich immer weiter ausbreitende Rauch ihm entgegenwehen. Er zeigt ihn auf dem Marsch über öde Schneefelder, vorbei

an Haufen von Gefallenen und verschleuderten Kriegsmaterials ziehen. Wir sehen seine Soldaten, wie sie die alten Kirchen Moskaus plündern und die heiligen Stätten in Küchen und Pferdeställe verwandeln.

Eine grausenerregende Welt blutiger Wirklichkeit künden auch Wereschtschagins gemalte kriegerische Erfahrungen aus dem Türkenkriege, aus Kämpfen in Turkestan und Indien. Wenn andere Maler, die auf dem Kriegsfeld zugelassen sind, mit dem Skizzenbuch erst hervorzutreten pflegen, nachdem die Schlachten bereits geschlagen sind, so stand Wereschtschagin mitten in der Gefahr, scheute auch Verwundungen nicht, war, wenn möglich, ausübender Künstler und kämpfender Soldat zugleich und in einer Person. Wenn in Wereschtschagins Kriegsmalerei auch die unbestechliche Wahrheit der Charakteristik, die aus Menschen und Dingen das letzte herausholte, der Glanz seiner Farben und Lichteffekte über die Grenzen Rußlands hinaus seinem Talent Anerkennung sicherten, so ist es doch überaus charakteristisch, daß dieser bedeutendste russische Maler, um seinen eigenen Landsleuten gefallen zu können, immer die „bête humaine", das Bestialische am Kriege, schroffst betonen mußte. Wie Wereschtschagin selbst über den Ruhm der Eroberer denkt, die nicht zum Heil ihrer Völker, sondern zur Sättigung ihres Ehrgeizes Kriege unternehmen und Völker vernichten, offenbart er uns mit schauerlicher Ironie in einem „Apotheose des Krieges" benannten Bilde, einer von Raben überflogenen, mächtigen Pyramide, die aus den Schädeln Erschlagener aufgebaut ist, und die er „allen großen Eroberern der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gewidmet" hat.

Überschauen wir die Kriegsbilder anderer russischer Maler, die qualitativ die Kunst Wereschtschagins meist kaum erreichen, so drückt auch hier durchgängig ein Grausames, Unerbittliches dem Inhalt den Stempel auf. Schneidend wirkt die Gewalt, mit der auf einem Gemälde Sawizkijs zur Truppenaushebung Väter und Söhne der Umarmung ihrer Lieben entrissen und dem zur Abfahrt bereitstehenden Eisenbahnzuge zugeführt werden. Ähnlich trostlos wirkt ein Bild Jjarochenkos, wo hinter dem Gitter eines Eisenbahnwagenfensters arme Gefangene verzweifelt hervorlugen. Selbst in dem genrehaft aufgefaßten bekannten Stücke Rjepins „Saporoger Kosaken setzen ein Schreiben an Sultan Mohammed IV. auf" widert der bewußt roh gegebene, man möchte sagen, viehische Ausdruck der russischen Soldateska an. Nur noch Surikows „Hinrichtung der Strelitzen" mag die Roheitstendenz russischer Kriegs- und Historienmalerei bestätigen. Zar Peter der Große ließ an den Strelitzen, die im Heer eine Meuterei begannen, fürchterlich Rache nehmen. Acht Tage lang wurden auf dem roten Platz in Moskau in Anwesenheit des Zars Hunderte von Schuldigen unter den Augen ihrer Frauen und Kinder erst gefoltert und dann am Galgen hingerichtet. Surikow malte dieses grausige Schauspiel bis in die kleinsten und abschreckendsten Details! Und derartige gemalte Kost erregt bei den Russen Wohlgefallen! Uns aber mehrt und steigert der Hinblick auf solche Kriegsmalerei, nur die Wünsche und Gebete, daß deutsche Kultur über russische Barbarei stets siegen und triumphieren möge.



W. Wereschtschagin: „Apotheose des Kriegs".

Galerie Tretjakow, Moskau.

„Allen Eroberern der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gewidmet."



Rjepin: „Saporoger Kosaken setzen ein Schreiben an Sultan Mohammed IV. auf".

Museum Kaiser Alexanders III. Petersburg.

X.

Kriegsführung des Orients im Bilde.

Der Umstand, daß ein Teil unserer eigenen und der Kriegstaten unserer österreichisch-ungarischen Waffenbrüder im letzten Weltkrieg gegen Balkanvölker spielte, ferner die Tatsache, daß unsere französischen und englischen Feinde in schwächlichen Angstgefühlen außereuropäische exotische Völkerschaften zum Waffengang gegen uns gezwungen haben, vor allem aber das preisenswerte Ereignis, daß sich die Türkei und Bulgarien als treue Bundesgenossen auf unsere Seite gestellt haben und der Kalif „den heiligen Krieg“ gegen die russischen, englischen und französischen Feinde des Islams ausgerufen und begonnen hat, diese weltgeschichtlichen Begebnisse ziehen auch das Leben der Kunst in ihren Bann. Das Interesse an orientalischen Kunstmotiven, insbesondere aber an der künstlerischen Ausgestaltung orientalischer kriegerischer Sonderart wird sich mächtig steigern, und viele Maler werden sich von neuem veranlaßt fühlen, diesem Interesse an dem Orient durch eine „Neuorientierung“ ihrer Kunst entgegenzukommen. Die kunsttechnische Unterlage hierfür ist so günstig wie nur möglich, denn gerade Probleme der Farbengebung waren es immer wieder, welche die neuesten Kunstströmungen in der Malerei beeinflußten oder gar schufen. Und was schwelgt überschwenglicher in vollem Farbenrausche, was geht ausschließlicher in Farben völlig auf als der Orient mit seiner lichten Buntheit und seiner funkelnden Pracht?

Schon einmal war der Orient für die Kunst das gelobte Land, das war zur Blütezeit der Romantik im XIX. Jahrhundert, als zugleich mit dem Erwachen des Sinns für den Vollgehalt der Farbe die Sehnsucht nach dem Orient erwuchs, als die europäische Künstlerschaft nach dem Orient wallte, um zu lernen und sich zu begeistern wie zu anderen Zeiten nach Italien. Der führende „Orientalist“, dessen Jünger sich auf alle Nationen verteilten, war Eugen Delacroix, der im Orient seine Platte mit einer Fülle leuchtender Farben belud und dort sein kraftvolles Impasto mit dem bunten Schimmer orientalischer Gewebe und fahlen Jaspistönen durchsetzte. Einer seiner bekanntesten orientalisierenden Jünger war der deutsche Offizier und Schlachtenmaler Otto von Faber du Faure. Einige weitere Kostproben solcher Zeit und solcher Strömung finden wir im nördlichen Saal des Königlichen Maximilianeums zu München. Münchener Maler verewigten hier Geschichtsereignisse des Orients. Julius Köckert malte, wie Harun al Raschid die Gesandten Karls des Großen empfängt und diesen zu Ehren eine Löwenjagd veranstaltet, Artur von Ramberg, wie Kaiser Friedrich II. in Palermo arabische Häuptlinge empfängt, die ihm Geschenke darbringen, Karl von Piloty endlich den Sturm auf Jerusalem durch Gottfried von Bouillon. Im Mittelsaal endlich malte Andreas Müller Mohammeds Einzug in Mekka und die Zerstörung der Kaaba.

Eine ganze Anzahl Münchener Künstler folgte dem erwählten König Otto nach Griechenland, um dessen Athener Residenz mit einem großen, die mächtigsten Ereignisse des Orients schildernden Bilderzyklus zu schmücken. Die Künstler standen in ihrer Technik fast alle unter dem Einfluß des auf strenge Zeichnung und scharfe Charakteristik haltenden Peter Heß, der die Münchener Arkaden mit dem Orient betreffenden Kampfbildern belebte. Von den Münchener Künstlern, die in Athen weilten, vermag Joseph Scherer besonders zu interessieren. Er malte, von den monumentalen Palastfresken die „Schlacht von Patras" und die „Landung König Ottos", als Ölbild den „Einzug des Königs Otto in Athen". Sein Hauptwerk sollte ein figurenreiches großes Ölbild „das Einbringen gefangener Klephthen" werden. Wohl war seine Hauptwirksamkeit Griechenland geweiht, aber auch Scherers Besuch in Smyrna und ein fast einjähriger Aufenthalt in dem farbensprühenden Byzanz befruchteten reichlich seine Künstlerphantasie für viele hunderte von Skizzen orientalischen Lebens, Treibens und Kämpfens, Skizzen, die leider nur zum allerkleinsten Teil später ausgearbeitete Gemälde wurden.

Eines Münchener Schlachtenmalers dieser Zeit aber ist vorzüglich zu gedenken, dessen Traumland von je der Orient, speziell der Kaukasus mit seinen nie versiegenden Kämpfen war, Theodor Horschelt. Schon Theodors Vater pflegte die Kunst, wenn auch nach anderer Richtung. Papa Horschelt war unter König Max I. Hofballetmeister und Tanzlehrer aller Mitglieder des Königlichen Hauses. Im Frühjahr 1858 reiften Theodors, des begabten Malers, sehnsüchtige Wünsche. Mit Empfehlungsbriefen an den Oberstkommandierenden General Fürsten Variatinsky reich versehen, reiste Horschelt nach dem Kaukasus. Er ging über Odessa, über die Riesentrümmerwelt Sebastopols nach Kertsch und Tiflis, wo ihm Variatinsky erlaubte, sich einer gerade gegen die Lesghier eingeleiteten Expedition anzuschließen. Hier ging dem phantasiereichen Maler eine neue Welt von Land und Leuten auf, die er alsbald auf die Leinwand bannte: eine riesige Natur, ein frisches Bergvolk in der äußersten Verteidigung seiner Unabhängigkeit und Freiheit, mit beinahe urweltlichen Waffen, unberechenbarer List und unverzagter Ausdauer, Panzerhemden, Stahlhelmen und Feuerwaffen! Und das Terrain! Ohne alle Straßen und Wege unglaubliche Bergübergänge, sei es bei strengster Kälte und meterhohem Schnee, sei es bei glühender Sonnenhitze und strömenden Regengüssen, wo auf den schmalsten Steigen die Mannschaft mit ihren Tieren mit Waffen, Munition, Bagage und Lebensmitteln, mit Kranken und Verwundeten in stundenlangem Zickzack die Kämme überklettert, von steten Gefahren, Steinstürzen und feindlichen Kugeln umsaust. Mehr als geschriebene Berichte läßt uns ein Hinblick auf solche Bilder Horschelts ahnen — etwa der „Sturm auf Kituri", „Marsch in Lesghistan mit Verwundetentransport", „Auf der Wache am Bergabhang", „Verteidigung eines Engpasses durch tscherkessische Frauen" —, welche ungeheure Anstrengungen unsere wackeren türkischen Bundesgenossen im Kaukasus im Kampfe gegen die Russen zu überwinden hatten.



Theodor Horschelt: „Marsch und Verwundetentransport in Lesghistan“.

Auf vielen weiteren Bildern geht Horschelt hochinteressant ins Detail. Wir finden primitive Auslugposten, weitausschauende Wachen, blutige Scharmützel, Niederbrennen der Dörfer, in welchen die Holzhäuser wie Schwalbennester übereinander an den Felsen hängen, originelle Charakterköpfe, wilde Milizen, wie die trotzigen harten Tuschiner mit ihren den ganzen Mann einhüllenden Gugelmänteln, mit den in unförmlichen Pelzfutteralen geborgenen Schießrohren und den blitzenden Messern, den „Kinschals", womit sie den Kopf und die rechte Hand eines gefangenen Feindes blitzschnell vom Körper trennen, um diese dann als Trophäe zu bewahren. All dies in getreuer Wiedergabe nicht nur der Kampfsitten, sondern auch der halbasiatischen Tracht schildert Horschelt in Bild, Skizze und Zeichnung. Wie der körperlich gewandte Künstler in allen diesen Kämpfen mitten drin war, beweist die Tatsache, daß er auch Adjutantendienste tat, einmal mit solcher Kühnheit, daß sie durch hohe Ordensdekoration ausgezeichnet wurde. Des überaus fruchtbaren Künstlers gefeiertste Hauptwerke wurden „Die Erstürmung der Feste auf dem Berge Gunib", „Die Gefangennahme des tapferen Häuptlings Schamly" und der „Wintermarsch nach Weddin".

Fünf Jahre lang durfte Horschelt sich in dieser orientalisch-kaukasisch-kriegerischen Atmosphäre wohlfühlen; im Jahre 1862 durfte er noch einen preußischen Prinzen nach Eriwan und Baku geleiten, dann hieß es nach München zurückkehren. Horschelt war so sehr Orientale geworden, daß er es noch nicht einmal gerne tat! In einem Briefe schreibt er: „Bin ich in München, so werde ich nach den glühenden Abendstrichen sehen, obwohl der Kaukasus nach der entgegengesetzten Seite liegt, und werde schwärmen von dem schönen Lande". In einem anderen Briefe vergleicht er gar: „. . . . hier lauter farbig angezogene Menschen, alles bewaffnet bis an die Zähne, braune Gesichter — mit schwarzen oder brennendrot gefärbten Bärten, zottige Mützen, Fez und Turbane von allen Formen, der eine mit Silber bedeckt und der andere noch viel schöner in den schönsten Lumpen, . . . Büffel, bespannte Karren mit Teppichen überdeckt, darunter faule Weiber und Kinder liegen, Kamele in unabsehbaren Reihen, von Kurden und anderem Gesindel geführt, einen farbigen Fetzen um die spitze, hohe, weiße Filzmütze gewickelt, die lange Pfeife in den Nacken gesteckt — und auf all dies die Münchener Ludwigstraße oder dort eine Schiedsgerichtssitzung im Kunstverein, gräßlich, gräßlich!"

XI.

Die deutsche Burg.

Die deutsche Burg! Ihr Anblick weckt Erinnerungen, die den ganzen Verlauf unserer Geschichte umfassen; sie sah des Deutschtums Werden, glanzvolle Entwicklung und Herrlichkeit. In ihr stand die Wiege von Männern, die Deutschlands höchsten Glanz schufen. In Burggemächern, unter der Linde im Burghofe der Minnesänger Saitenspiel. Die Mauern widerhallten vom Klirren der Waffen im Turnierspiel wie im blutigen Kampf. Aus diesen Toren sprengte ins Gefilde der ritterliche Held, und zur Straße hinab schlich der Strauchdieb. Auf Dächern und Zinnen flatterten stolze Banner edelster Geschlechter; schwer und blutigrot flackerte von ihnen die Fackel vernichtenden Brandes. In Trümmer sanken sie, um den Nachkommen als Denkmäler übrigzubleiben, die da warnen, die da mahnen zur Einigkeit und zum Festhalten an unseres Volkes heiligsten Gütern. Um Mauern und Getrümmer unserer Burgen schauert Erinnerung an schönste wie rauheste Geschehnisse. Urkunden sind diese Steine, die dem Forscher widerstrebend Rede stehen und ihm oftmals gerade das Wichtigste verschweigen. Wer aber die blaue Zauberblume gefunden hat, und mit ihr leise klopft an Gestein und Gewölbe, dem öffnet es sich freiwillig, dem raunt es Wunderbares und Heimliches ins Herz, längst Vergessenes aus uralten Tagen. In deutschen Burgen laßt uns Einkehr halten, jetzt, da es uns drängt, Sinnbilder deutscher Unerschütterlichkeit und deutscher Unvergänglichkeit zu schauen, jetzt, da das ganze deutsche Volk selbst wie ein undurchdringlicher Wall, wie eine uneinnehmbare Burg fest zusammensteht! Deutschlands Unzerstörbarkeit künden die Stammburgen der deutschen Fürstengeschlechter, deren Mauern seit vielen Jahrhunderten ragen.

Seit dem XI. und XII. Jahrhundert thronten auf stolzen Hügeln die Stammburgen des bayerischen Königshauses Scheyern und Wittelsbach; hier lebt noch heute in altem, oft erneuertem, mächtigem Schloßbau das Andenken an längst verflossene Zeiten weiter, dort segnen es in ausgebautem Kloster Benediktiner in frommer, stiller Arbeit. „Solange Alpenschnee und Himmelsbläue, weißblau, des Bayernlandes Flaggen weh'n, solange wird des Bayernvolkes Treue zum Wittelsbacher Hause nicht vergehen!" Unter den deutschen Kaiserpfalzen, wie Goslar, Gelnhausen und Nürnberg, nimmt die letzte den vordersten aller Plätze ein, schon darum, weil sie in ihrer Großartigkeit, Wehrhaftigkeit und Pracht noch wohl erhalten ist. Der Grundriß ist noch der ursprüngliche, und einer ganzen Anzahl von einzelnen Gebäuden hat keine Zeit etwas zugefügt. Den „Heidenturm", das Innere der Doppelkapelle, Teile der Vorburg, sehen wir vom Alter gebräunt aber unverändert. Die Nürnberger Burg geht in ihrem Ursprunge wohl schon in vorgeschichtliche Zeiten zurück. Eine Reichsburg entstand daselbst unter Kaiser Konrad II. (1024), Friedrich

Tafel XXI.



Marienburg in Westpreußen, Hochschloß.

Barbarossa hat sie vergrößert (1158). Die Hohenzollernschen Burggrafen bewohnten den Teil der „Nürnberger Burg“, der 1494 zur „Kaiserstallung“ ausgebaut wurde. Von der eigentlichen Stammburg der Hohenzollern, die auf einem Felskegel über der Alb majestätisch thront, und deren erste Ursprünge bereits im IX. Jahrhundert vermutet werden, war bei dem 1350 begonnenen Neubau nur noch die Sankt Michaelskapelle einigermaßen erhalten. Und heute — Neues Leben blüht aus den Ruinen. „Prachtvoll prahlt der prangende Bau“ — mit seinen drei Flügeln und fünf Türmen, mit der „Grafenhalle“ und der „Bischofshalle“. Man spürt es: hier schwebt der Geist eines mächtigen Fürstengeschlechts! Und auf der Schloßterrasse mit dem Blick über Täler weit und Höhen, schier ins Unendliche, glaubt man Deutschlands unbesiegbare hehre Größe zu ahnen. Heil Hohenzollern!

In der Nähe von Brugg im schweizerischen Kanton Aargau ragen die Reste der Stammburg des Habsburgischen Kaiserhauses. Auf dem Wülpelsberge wurde der einst stolze Bau um das Jahr 1020 errichtet. Die Hauptburg ist mit etlichen Veränderungen noch ziemlich gut erhalten. Ernst schaut der kraftvolle Berchfrit (Burgturm) uns an, und der Pala (Herrensitz) möchte uns erzählen von den Anfängen des herrlichen Kaisergeschlechts, dessen Doppeladlerwappen hell und kühn erglänzt und ferner erglänzen möge von einem Jahrhundert in das andere! Hoch Habsburg! Hoch Österreich-Ungarn!

Mehr als 400 Burgen, starke Zeugen längst vergangener Zeiten, ragen heute noch in deutschen Gauen in die Lüfte hinein. In Trümmern und Sagen lebt die Erinnerung an solche noch an weiteren Tausenden von Plätzen. Die bayerische Altmühlgegend besaß auf einem Gebiete, das nur sechs Stunden im Umfang hatte, nicht weniger als 28 Burgen. In Vorarlberg und Deutsch-Tirol gab es 316, in Böhmen gar 800! Man unterschied Höhenburgen, welche die Lage auf Berghügeln sicherten, und Wasserburgen, die in der Ebene auf den Schutz der Gewässer oder Sümpfe angewiesen waren. Interessante Abarten der ersteren Gattung waren die in je nachdem tiefe oder hohe Berg- und Felspartien hineingebauten „Höhlenburgen“ und „Ausgehauenen Burgen“. Erinnert sei noch an die Stadtburgen, an die Gewohnheit viel angefeindeter Adelsgeschlechter, die in Städten wohnten, innerhalb der Stadtmauern Wohnhäuser burgartig auszubauen und mit Türmen zu versehen. Endlich schufen sich auch die Bauern Burgen. Sie gestalteten die Dorfkirche zu einer solchen. Der Turm war als Berchfrit trefflich geeignet; die Mauern um den Friedhof brauchten nur verstärkt, mit Zinnen und Türmen versehen zu werden, und die Dorfburg war fertig.

Stets im Zusammenhang mit einer erhabenen Natur gesehen, bedeutet die gewaltige Architekturanlage einer Burg ein an machtvollem Eindruck unüberbietbares Juwel der bildenden Kunst. Dabei ist aber jede Burg aus ihrer ureigensten Bestimmung heraus, in vollstem Sinne des Wortes, Kriegsbau, also Zweckbau; und der Zweck: Sicherheit, möglichste Uneinnehmbarkeit, Verteidigung. In keiner anderen menschlichen

Schöpfung gehen also Krieg und bildende Kunst so harmonisch völlig ineinander auf wie in einer Burg. An System und Anlage einer Burg sei durch Stichworte kurz erinnert; Graben, Ring von Mauer- und Pfahlwerk, Zwinger (gürtelförmiger Raum zwischen diesem und der Burg), Vorburg (Wirtschaftsgebäude), Turnierplatz, Burggarten, zweiter Graben mit Fallbrücke, Ringmauern (bis zu 4 Meter Dicke und 20 Meter Höhe, mit Zinnen, mit Wehrgang, mit Türmen an den Ecken), Berchfrit (Hauptturm), Palas (Herrschaftswohnung, Rittersaal, oft mit wertvollen Fresken geschmückt, Burgkapelle, Burgverlies).

Das „Wehrkraftmotiv" machtvoll und ergreifend in den Rahmen der erhabenen Natur gefügt, das ist das Ewige, Unveränderliche, Herrliche und Eindrucksvolle im Burgbau der Jahrhunderte. Im Vergleich hiermit bleibt es völlig nebensächlich, ob an äußerlichen Zieraten romanische, gotische oder gar Renaissance-Motive in der architektonischen Detailgestaltung sich dem firmen Grundakkord jedes Burgbaues beifügen.

Die deutsche Burg als künstlerisch wertvoller Hüter deutscher Wehrkraft und deutscher Kultur — nur eine berühmteste Gruppe sei noch hervorgehoben, die solchen Anspruch am lautesten erheben kann: Die Burgen des deutschen Ritterordens. Nicht weniger als 92 Ordensbauten konnte man in deutschen Landen zählen; 26 derselben sind zu Ruinen geworden. Die Krone aller Bauten des deutschen Ordens, das großartigste Werk mittelalterlicher Profankunst auf deutschem Boden ist die Marienburg in Westpreußen. Urkräftig und majestätisch steigt sie am Ufer der Nogat empor, ein erhabenstes, steinernes Wunderbild vereinigter Wehrkraft und Kunst. Der große „Remter", ein weiter quadratischer Saal mit wundervollem Gewölbe, das nur auf einem Pfeiler ruht, ist wohl die glanzvollste profane Architekturleistung ganz Deutschlands. An der äußeren Chorwand der Burgkirche leuchtet ein riesenhaftes, mehr als 8 Meter hohes Mosaikbild der Madonna weithin in die Lande; 1380 gefertigt, blickten schon vor Jahrhunderten von deutscher Kraft geschlagene slavische Heeresmassen zitternd zu ihm empor. In unseren Tagen aber wirkt es wie eine in Mosaik gefaßte Verkörperung der prophetischen Worte Lohengrins: „Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen des Ostens Horden siegreich niemals ziehen!"

Die deutsche Burg — ohne Burgen, was fehlte dem Rhein (Rheinstein, Stolzenfels, Godesburg, Schönburg, Marksburg usw.), der Mosel (Eltz), wie arm an Poesie die Donau, wie fremd schienen uns die Täler der Schweiz, Tirols, die Eifel oder die Alb, und alle die anderen Gegenden, wo sich Burg an Burg reiht. Auch in der Ebene träumen sie still und Schilf und Seerose wächst im Graben ringsum. Weit häufiger aber thronen sie auf Bergesgipfeln hoch über unseren herrlichen Strömen, und locken zu sich hinauf Auge und Fuß des Wanderers.



Bruno Bielefeldt: „Neidenburg“. Aus der Ostpreußen-Mappe des Dürerbunds (Verlag: Georg D. W. Callwey, München).

XII.

Menzel und Werner.

Wenn in Kriegszeiten unvermeidlicherweise die allgemeine wirtschaftliche Depression, die vorübergehend sich einstellen muß, mit bleierner Schwere insbesondere auf dem Betrieb der bildenden Kunst lastet, dann ist es nicht nur angebracht, nein, eine heilige Pflicht, den Ereignissen vorauseilend, zur Entmutigung neigenden Künstlern die Kehrseite der Medaille zu weisen, daran zu mahnen, wie die aus dem Krieg erwachsende vaterländische Begeisterung der Kunst stets neue, Großes verheißende Keime und Anregungen verleiht, sie von überhandnehmenden, ungesunden fremdländischen Einflüssen reinigt, sie sozusagen gewaltsam auf eine nationale Basis stellt, sie zur Einkehr, zu Ernst und Würde zwingt, wie ihr nach vollendetem Krieg entsprechende Aufgaben, Aufträge sicher sind.

Denken wir zurück an die Kriegsjahre 1870/71! Nehmen wir die unvergeßliche Künstlergestalt Adolf Menzels (1815 bis 1905) heraus! Ist die große nachhaltige Wirkung, der Ernst, die Kraft, die Wahrheit, die Gründlichkeit seiner Kunst zu trennen von dem nationalen Milieu, von dem soldatischen Geiste, dem sie entwuchs? Unter der Gunst eines echt soldatischen Königshofes gedieh Menzels Kunst in einem soldatischen Geiste. Friedrich Wilhelm III. von Preußen hat auf Menzel wie auf Rauch und auf Schadow entscheidend eingewirkt, einfach durch den Befehl, daß der Idealismus sich der klaren Verständigkeit, die verstiegene Schönheitsempfindung sich den Tatsachen unterzuordnen habe. Menzel entwickelte sich am deutschen Soldatentum, am Studium des „alten Fritz" und an der Erkenntnis, daß dieser kein antiker, sondern ein moderner deutscher Held sei, daß er nicht durch Vergleiche mit Alexander oder Cäsar, sondern aus seiner eigenen Zeit heraus zu verstehen sei. Schon das Frühwerk Menzels: „Die Zeichnungen der Brandenburgischen Denkwürdigkeiten" beweist, wie innerliche Begeisterung den Meister zur Gründlichkeit bei seinen nationalen Themen nötigte. Menzel ging in die preußischen Zeughäuser und zeichnete Leibkoppel und Steigbügel, Rockschnitte und Uniformstücke mit einer Genauigkeit, als wolle er Vorbilder für das Kunstgewerbe schaffen. Er suchte in den Galerien nach Bildnissen, um die Haltung des Menschen, den Zeitausdruck der Köpfe zu lernen. Er kramte in alten Verfügungen, damit ja jeder Uniformlappen, jede Bewegung der Truppen im Gliede geschichtlich getreu sei. Er reiste auf den Rokokoschlössern herum, damit er seinen Gestalten den rechten Hintergrund geben könne. Er wollte nicht Stimmung in die Bilder legen, nicht sein geistiges Verhältnis zu ihnen umschreiben, wie die Romantiker, sondern war der Ansicht, die Zeitstimmung werde kommen, wenn die Zeit so richtig wie möglich getroffen sei. Um 1840 erschienen Menzels Zeichnungen zu Friedrichs des Großen Leben, das Franz Kugler schrieb, jener Gelehrte, dessen Verdienst es ist, Menzels hohe Bedeutung vom ersten Tag an richtig erkannt

zu haben. Das Buch war jenem von Horace Vernet mit Bildern versehenen über Napoleon I. nachgeahmt. Aber wie gewaltig übertraf der Deutsche den Franzosen! Mit einem Schlage war der deutschen Kunst eine neue Art zu zeichnen gelehrt, die malerische Zeichnung.

In den Jahren 1843 bis 1849 wurden Menzels Holzschnittbilder zu den Werken Friedrichs des Großen veröffentlicht, insbesondere zur Geschichte des siebenjährigen Krieges, während der Jahre 1843 bis 1857 die Federzeichnungen zu dem Armeewerk; 1869 erfolgten die Friedrich den Großen betreffenden Bilderbogen-Holzzeichnungen. Daneben wurde Friedrich der Große in Ölgemälden in stets sich mehr vollendender Technik gefeiert. „Die Tafelrunde Friedrichs des Großen bei Sanssouci“ und „Friedrich inmitten seiner Truppen bei Hochkirch“ seien herausgegriffen. Und welches Übermaß einer echt germanischen, schier unversieglich quillenden Phantasie macht sich in diesen so zahlreichen Stücken Luft! Wer hätte vor Menzel z. B. die Schwierigkeiten der Weiterführung des Krieges im Winter 1759/60 zu versinnbildlichen vermocht? Ebensogut wußte er volkswirtschaftliche Aufsätze des Königs, philosophische Schriften desselben mit Bilderreihen zu versehen, nicht zuletzt aber dessen Kriegsberichte. Nie erschlafft das aus der nationalen vaterländischen Begeisterung gewonnene sichere Gefühl für das Darstellbare, für das künstlerisch Verständliche.

Durch seine Gründlichkeit seine künstlerische Wahrhaftigkeit wurde Menzel zum größten Maler seiner Zeit, durch die geschichtliche Treue in seinen Historienbildern vor allen Dingen zum vorbildlichen Historienmaler. Gemälde wie die „Abreise des Königs Wilhelm zur Armee 1870“, wie die „Königskrönung Wilhelm I.“ sind Bilder von echter Wahrheit und Selbständigkeit. Das Krönungsbild war eine anspruchsvolle Schöpfung. Die zahllosen Würdenträger wollten sich hierin wiederfinden, die Rangordnung und die geschichtlichen Tatsachen herrschten über den Aufbau. Menzel gehorchte allen Ansprüchen, aber für Schmeicheleien, für Verschleierungen von Tatsachen war sein gerader Sinn nicht zu haben. Wie Bismarck die Welt dadurch in Staunen setzte, daß er in der Politik unbekümmert die Wahrheit zu sagen wagte, so hat Menzel in der Kunst dasselbe getan.

Menzel hat die Kunst seiner Zeit und ganz Deutschlands mächtig beeinflußt. Aber er hat keine Schule hinterlassen, weil eben das beste an ihm nicht lehrbar ist. Er ist auch nicht an erster Stelle der Maler des deutschen Kriegsruhms und großer deutscher Staatsaktionen geworden, wie er der trefflichste Maler deutscher militärischer Zucht war. Diese Aufgabe fiel Anton von Werner zu. Werner (1843 bis 1915) hat das Glück gehabt, Deutschlands größte Zeit in ihren entscheidenden Staatshandlungen sehen und malen zu können. Er entledigte sich der Aufgabe von einem unangreifbaren Standpunkt aus; denn seine Absicht war unverkennbar, die großen Ereignisse, die er erlebte, so entsprechend wie möglich zu schildern. Sah Menzel die Dinge mit den Augen des Feldherrn, auch selbst in ihren Schwächen und Unzulänglichkeiten, doch zugleich mit

Tafel XXIII.



Adolf von Menzel: „König Friedrich, von Truppe zu Truppe eilend“.

Zeichnung zu dem das Jahr 1757 behandelnden 6. Kapitel der „Geschichte des siebenjährigen Kriegs.“ Aus den Holzschnittbildern zu den Werken Friedrichs des Großen (1843 bis 1849).



Adolf von Menzel: „Begräbnis auf dem Schlachtfelde“.

Zeichnung zu Kapitel 14 der „Geschichte meiner Zeit“ („Die Preußen hatten – nach der Schlacht bei Kesselsdorf – an Toten 41 Offiziere und 1621 Soldaten“). Aus den Holzschnittbildern zu den Werken Friedrichs des Großen.

der Erkenntnis, daß es eben das Große sei, aus vielerlei selbst dürftigen Einzelheiten ein großes imponierendes Ganzes zu schaffen, so sah Werner die Dinge etwa vom Standpunkt des pflichtgetreuen Leutnants, der, für den Feldzugsplan und die Operationen im großen unverantwortlich, nur in Schneidigkeit und Gehorsam — diesen Tugenden aber mit Aufopferung nachkommend — sich ausgibt. Werners Bilder, wie die „Kaiserproklamation in Versailles“, die „Kapitulation von Sedan“, „Bismarck auf der Straße nach Donchery“, „Berliner Kongreß“, „Erste Reichstagseröffnung Wilhelm II.“, „Moltkes 90. Geburtstag“, „Tod Wilhelms I.“ und andere sind die begeisterten Berichte eines gewissenhaften Chronisten, aber sie haben nicht wie die Menzels neben dem kulturhistorischen, durch den Stoff bedingten auch einen freien künstlerischen Wert. Von der malerischen Feinheit, die in manchen Wernerschen Porträts der älteren Zeit zu finden ist, blieb in den späteren Werken, auch in den beliebten Genreszenen aus dem französischen Feldzug 1870/71, nur noch ein geringer Rest. Anton von Werners Fleiß und sein unleugbares großes technisches Geschick haben ihm nicht über die Klippe hinweggeholfen, die ein noch so sorgsam ausgeführtes Bild von einem selbständig empfundenen und durchgeistigten Kunstwerk trennt.

XIII.

Bayerische Schlachtenmaler.

Vielfach weisen in Bayerns stolzer Hauptstadt München in Sälen und Museumsräumen, aber auch an Fassaden, Außenseiten öffentlicher Bauten Kunstwerke der Tafel- oder Freskomalerei auf Heldentaten, kriegerische Erfolge bayerischer Fürsten und Heerführer, bayerischer, deutscher Soldaten und Armeen hin. In den Arkaden des Königlichen Hofgartens sehen wir in einer Reihe von Fresken durch Schüler des Peter von Cornelius Waffenruhm und geschichtliche Taten verewigt, welche Wittelsbacher Fürsten dem bayerischen Volk errangen, an das Isartor malte B. Neher den glorreichen Einzug Kaiser Ludwigs des Bayern in München nach siegreicher Schlacht bei Ampfing. Nicht vergessen darf hier die künstlerische Verewigung bayerischen Heldentums werden, welche Wilhelm Lindenschmit an die Außenwand der alten Margaretenkirche in Sendling malte, der opfermutige Kampf der bayerischen Oberländer in der Christnacht 1705. Lindenschmit verherrlichte des weiteren die bayerische Geschichte durch Gemälde im Schlosse Hohenschwangau. Von seinen Schlachtenbildern seien noch des „Arminius Kampf bei Idistaviso“ im Karlsruher Museum und die „Ungarnschlacht bei Preßburg“ in der Galerie zu Mainz hervorgehoben.

Gerade in München erlebte die deutsche Historienmalerei des 19. Jahrhunderts ihre höchste Blüte. Und diese begriff die Kriegs- und Schlachtenmalerei als eine hauptsächlichste Spezies in sich. Mag auch das Pathetische, Posenhafte, Theatralische der damaligen Historienmalerei, deren Führer Kaulbach und Piloty waren, unserem modernsten Geschmack weniger zusagen, mag man über die technischen Methoden, die jene Künstler benützten, jetzt längst hinaus sein, das aber muß man ihnen lassen und das wirkt heute noch mit Kraft aus ihren Gemälden: In große weltbewegende Ideen wußten sie sich mit Begeisterung hineinzuversenken. Und keine Mühen waren ihnen zu klein, um diese Ideen in ihren Werken dem Publikum zu suggerieren, um vaterländische Ereignisse und Tendenzen, Geschichtsspekulation, selbst Kathederweisheit, wovon diese Ideen erfüllt waren, dem Publikum möglichst geistiges und seelisches Eigentum werden zu lassen. Um solche Einflüsse ausüben zu können, dazu gehörte eine vertiefte Vorbereitung. Die Künstler mußten lesen, Bücher wälzen, historische, selbst kriegstechnische Kenntnisse sammeln, in allen geschichtlichen Perioden und Literaturen vertraut sein und sich mit einem wissenschaftlichen Apparat ausrüsten, der ihnen ein großes Maß gediegener Bildung in die Hand gab. Im Königlichen Maximilianeum zu München befindet sich eine stattliche Anzahl von welt- und kriegsgeschichtlich sehr interessanten Gemälden solcher Art. Nicht nur Heldentaten des engeren bayerischen und weiteren deutschen Vaterlandes, sondern kriegerische Ereignisse der verschiedensten Völker und Zeiten sind hier im Bilde festgehalten.

Tafel XXIV.



Carl Strathmann: „Sturmangriff".

Die Fassade des südlichen Vorbaues des Maximilianeums zeigt uns, nach dem Fresko von Feodor Dietz in Mosaik erneuert, die Vertreibung der Türken unter Kara Mustapha vor Wien durch Kurfürst Max Emanuel von Bayern und den Polenkönig Johann Sobiesky (1683). Im Mittelsaal gibt ein Ölgemälde Mohammeds Einzug in Mekka mit der Zerstörung der Kaaba (627) von Andreas Müller. Die Seeschlacht bei Salamis (480 vor Christus) malte Wilhelm von Kaulbach. In ebenso dramatischer wie realistischer Durchführung schildert Georg Conräder die Eroberung Karthagos durch Scipio Africanus (146 v. Chr.). Hasdrubal wird gefangen genommen, seine Frau stürzt sich mit ihren zwei Kindern in die brennende Burg, während Weiber aus dem Volke, Beistand erflehend, dem Moloch ihre Kinder opfern. Armins Schlacht im Teutoburger Wald verherrlichte Friedrich Gunkel. Die Ungarnschlacht in der Nähe von Augsburg (955) bannte mit den Porträtfiguren von Kaiser Otto I., Bischof Ulrich von Augsburg und Konrad von Schwaben der Münchener Michael Echter auf die Leinwand. Karl von Piloty verfertigte die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon auf den Kampfruf Peters von Amiens hin (1099). Derselbe Künstler malte auch die Gründung der Liga durch Herzog Max I. von Bayern (1609), während Ferdinand Piloty die Königin Elisabeth von England zeigt, wie sie (1588) angesichts der spanischen Armada Heerschau hält. Albrecht Adams Pinsel gelang die Schlacht bei Zorndorf (1758). Eugen Heß verewigte den denkwürdigen Augenblick, wie Washington den englischen General Cornwallis zur Übergabe der Festung Yorktown (1781) zwingt; Peter Heß endlich singt das Lob der Schlacht bei Leipzig (1813).

Die Verherrlichungen des Kriegsruhms im Maximilianeum erfahren eine reichhaltige Ergänzung durch eine ganze Anzahl ähnlicher Bilder, die der Königlichen Neuen Pinakothek zu München einverleibt wurden. W. von Kaulbachs „Zerstörung Jerusalems" ist ein weltbekanntes Riesenbild. K. von Pilotys „Thusnelda im Triumphzuge des Germanikus" ist nicht minder typisch für die pathetische phrasenhafte Historienmalerei jener Zeit. Mit viel Emphase schildert auch P. Heß den Einzug des Königs Otto in Nauplia (1833) und in Athen (1835). Ohne viel Pathos, dafür aber lebendiger, wirklichkeitsgetreuer machen uns K. Lang und die Künstlerfamilie Adam mit dem Kriegshandwerk in ihren Bildern bekannt. Lang malte die Erstürmung von Fröschweiler und den Übergang des zweiten bayerischen Armeekorps über die Marne, Albrecht Adam, der Vater, die Schlachten bei Custozza und bei Nowara, sowie die Erstürmung der Düppeler Schanzen, Franz Adam, der Sohn, die Attacken bei Floing, bei Mars la Tour und die Schlacht bei Orleans. Die vier Söhne des Hofmalers Albrecht Adam, von welchen besonders Franz (1815 bis 1886) und Eugen (1817 bis 1880) anerkannte Schlachtenmaler waren, lieferten gemeinsam die 24 Originalzeichnungen zu dem von Julius Adam lithographierten Werk „24 Blätter Erinnerungen an den Feldzug der österreichischen Armee in Italien 1848 und 1849, dem Feldmarschall Radetzky gewidmet". Das von Franz und Eugen durch noch weitere Kriegszeichnungen ergänzte hochinteres-

sante zeichnerische Werk ist ein Teil der dem Münchener Stadtmuseum am Jakobsplatz gehörigen Maillinger-Sammlung. Von weiteren Stücken der Neuen Pinakothek vermachter Kriegsmalerei seien dann noch hervorgehoben: Putz: „Das 4. bayerische Jägerbataillon im Kampfe bei Bazeilles". Bodenmüller: „Schlacht bei Wörth", „Episode aus der Schlacht bei Sedan". P. Heß: „Schlacht bei Austerlitz". W. von Kobell: „Schlacht bei Hanau". G. von Hackl: „Das erste Quartier". Überhaupt schuf Hackl militärische Genrestücke, die bei ihm stets von besonderem Reiz sind, mit großer Vorliebe. Von Defregger besitzt die Pinakothek die Erstürmung des roten Turmes in München durch die Oberländer Bayern 1705. Ähnliche kriegerische Stimmung atmen Gemälde von Defregger im Hofmuseum zu Wien: „Das letzte Aufgebot", in der Berliner Nationalgalerie: „Die Heimkehr der Sieger", in der Dresdner Galerie: „Vor dem Aufstand 1809", Bilder, die uns noch in einem gesonderten Kapitel beschäftigen werden. An die Schrecken der Kriegsfurie gemahnt uns mit Grausen Franz von Stucks „Der Krieg" benannte Allegorie in der Münchener Pinakothek. Auf einem mit nackten Leichen völlig bedeckten Schlachtfelde reitet auf einem Rappen „Der Krieg", eine das Haupt mit Lorbeer umkränzte, nackte männliche Gestalt, mit der rechten Hand einen langen Speer über die Schulter haltend, die Linke, wie voller Gleichmut über das Unheil, lässig in die Hüfte gestemmt. Auf verschiedenen neueren und neuesten Münchener Kunstausstellungen fesselten uns häufig Kriegs- und Soldatenbilder erster moderner Maler, die hohen Schwung der Darstellung mit vorzüglichen maltechnischen Qualitäten vereinten. Wir greifen dies betreffend folgende Künstlernamen heraus: Hans von Hayek, Angelo Jank, Anton Hoffmann, Friedrich Fehr, Franz Roubaud, Carl Strathmann. Angeschlossen müssen hier Theodor Rocholl und die Familie von Faber du Faure werden, die dem deutschen Vaterland zu gleicher Zeit tüchtige Militärs wie Kriegsmaler schenkte. Wahrlich! Nicht fehlte es an Malern, welche die für den Verlauf des Weltkrieges so entscheidenden Siege Hindenburgs und die unter der Führung des bayerischen Kronprinzen gewonnene, glorreiche Vogesenschlacht aus bester Gesinnung und in glänzendster Technik würdig verherrlichen könnten.

Tafel XXV.



Anton Hoffmann: „Straßenkampf mit Handgranaten“.

XIV.

Heldenmut und Vaterlandstreue der Gebirgler in der bildenden Kunst.

Die fast sprichwörtliche Kraft und höchste Zuverlässigkeit der Gebirgsvölker deutschen Stammes hat sich auch im Weltkrieg 1914 wieder glänzendst bewährt. Wir denken zunächst an unsere Oberbayern! Es ist wohl ein in der Kriegsgeschichte einzigartiger Fall, daß das Offizierkorps eines Regiments in corpore das Eiserne Kreuz erhielt. Diese Auszeichnung, die dem vortrefflichen Offiziersorps des aus stämmigen oberbayerischen Riesen bestehenden Münchener Infanterie-Leibregiments zuteil wurde, bedeutet zugleich ein höchstes Lob dieses gesamten Truppenteils. Bayern, die wagemutiges Klettern in heimischen Bergen gründlich erlernt hatten, stürmten ferner die starke Festung Camps des Romains und hefteten die deutsche Fahne an die Fortspitze. Vor mir liegt der Feldpostbrief eines höheren nichtbayerischen Offiziers, dessen Truppenteil mit Bayern gemeinsam kämpft. Darin heißt es wörtlich:

„Jetzt herrscht hier nur eine Stimme, daß die Bayern die prächtigsten Soldaten sind, und nebenbei auch noch die besten Kameraden der Welt. Es ist für uns ein Glück und ein besonderer Vorzug, mit diesen Prachtmenschen, denen keine Entbehrung zu groß und kein Feind zu stark ist, in einer Armee zu stehen. Wir haben sie gesehen nach hartem Kampf . . . nach langen Märschen bei glühender Sonnenhitze, beim Vorbeimarsch zur Schlacht . . . immer dieselbe Begeisterung, derselbe Opfermut, und vor allem auch dasselbe Vertrauen in die Führung . . . Ich habe nie für möglich gehalten, daß auch unter den Soldaten eine so brennende Gier zum Kampf vorhanden sein könnte . . . Jedenfalls kann sich das deutsche Vaterland zu einem solchen gesunden und kraftstrotzenden Volk beglückwünschen . . . .“

Und was man aus der Armee unserer österreichisch-ungarischen Waffenbrüder, insbesondere z. B. von den Tiroler Kaiserjägern, von der aus Tiroler und Steiermärker Gebirglern bestehenden Gebirgsartillerie hört, gereicht nicht minder zu höchstem Ruhme.

Von jeher fanden denn auch Heldenmut und Vaterlandstreue der Gebirgler ihre nachhaltig wirkende, den späteren Generationen als Vorbild hingestellte künstlerische Verewigung. Hier wäre an den Tiroler Defregger, an den Steiermarker Hackl zu erinnern, auch an Lindenschmits Verherrlichung des Heldentums der bayerischen Oberländer in der Christnacht 1705 an der alten Sendlinger Margaretenkirche zu München. Niemals aber hat wohl ein Künstler die urwüchsige Kraft, Heldentum und auf unerschütterliches Gottvertrauen aufgebaute Zuversicht der Gebirgler überzeugender und ergreifender im Bilde wiedergegeben, als Defreggers naher Landsmann, der Tiroler Albin Egger-Lienz. Die Tiroler Befreiungskämpfe 1809 geben ihm immer wieder Anlaß hierzu, meist in monumentalen in Kaseïntechnik ausgeführten Gemälden. Wie

5*

erschütternd wirkt sein „Totentanz von Anno Neun" in der Wiener Galerie. Nur vier Gebirgler zeigt er uns hier, die mit Sensen, mit Knüppel und Beil bewaffnet ausziehen, um ihr Letztes, ihr Liebstes zu verteidigen. Aber wie lebt und zittert in jedem Einzelnen — wenn auch bei allen verschieden zum Ausbruch kommend — die höchste Spannkraft allen Fühlens! Und wie unheimlich und zugleich packend kommt die Bereitschaft für das Vaterland zu sterben dadurch zum Ausdruck, daß der Knochenmann, der verkörperte Tod, den Vieren das Geleite gibt. An die „Totentänze" des Mittelalters werden wir hierdurch gemahnt.

Den Tiroler Freiheitshelden Joseph Speckbacher gibt Egger-Lienz uns in unvergleichlicher Charakteristik germanischer reckenhafter Kraft und todesmutiger Entschlossenheit. Ähnliches martialisches Reckentum zeichnet die „ehernen" Reiter auf Eggers Riesenbild im Wiener Rathaus „König Etzels Einzug" aus. Unwiderstehliche Gewalt des Anpralls verkündet dann der Laufschritt der mit Totschlägern bewaffneten Tiroler, die unter Führung des Kapuziners Haspinger dem Feind entgegenziehen. Dieses außerordentlich kraftvoll wirkende Stück Eggers schmückt das Schützenhaus des Geburtsortes des Paters, Sankt Martin im Pustertal. Das bekannte Werk eines Münchener Künstlers Carl Strathmanns „Der Ansturm" mit schier zahllosen stürmenden kräftigen Landsknechten, die mit Fahnen, langen Lanzen, kurzen Schwertern zum Angriff drängen und alle mit sperrweit geöffnetem Mund unverkennbar laut „Hurra" schreien, hinterläßt einen ähnlichen elementaren Eindruck. Doch noch haben wir des gewaltigsten von allen Kampfbildern eines Egger-Lienz nicht gedacht: Das Landeshaus von Innsbruck bewahrt „Das Kreuz von 1809". Nach Döring war eine Begebenheit, die sich 1809 an der Mühlhauser Klause zutrug, für Egger Anlaß zu diesem Gemälde: Furchtbar war der Geschoßhagel, mit dem der Feind die Bauern überschüttete, da kamen etliche auf den Gedanken von einem Bauernhause das große Kruzifix zu lösen. Hoch erhebt sich in ihren Händen des blutbefleckten Heilandes ans Kreuz genagelte leidende tröstende Gestalt. Vorwärts zieht die Schar, keiner bleibt zurück. So malte das Bild Egger. Gestalten schreiten einher voll finsterer stürmischer Entschlossenheit: Dieser furchtbare Alte, der mit der bluttriefenden Sense vorausschreitet wie der Schnitter Tod! Und hinter jenem diese todesverachtenden Mienen: Ein unwiderstehlich wild andringender Knäuel von Kämpfern, deren Mut neu erwacht ist und nun nicht mehr besiegt werden kann! Über dem Ganzen nun, — und darin liegt der tief innerliche Gehalt dieses Bildes — von schwieligen Händen getragen, das riesengroße Kruzifix als Mittelpunkt aller Linien wie aller Empfindungen, als Quelle der Triebkraft, welche die menschliche Seele aus Verzagtheit zum Heldentum, zu den Taten letzter Selbstverleugnung emporreißt. Noch in einer Reihe anderer Bilder variiert Egger das Thema: Das Gottvertrauen der Gebirgler als die Wurzel aller ihrer überragenden Tapferkeit und Treue, wunderbar eindringlich in dem Besitz des Ferdinandeums zu Innsbruck: „Ave Maria nach der Schlacht am Berge Isel."

Tafel XXVI.



Franz von Defregger: „Erstürmung des roten Turms in München durch die Oberländer Bauern 1705".

K. Neue Pinakothek zu München (Phot.-Verlag: Hanfstaengl).



Albin Egger-Lienz: „Der Totentanz von Anno Neun".

K. K. Moderne Galerie in Wien und gleichartig in der K. Galerie zu Dresden.

Auch in anderer Maler Bildern mit Kämpfen von Gebirglern klingt eine religiöse Note, mehr oder minder mächtig, durchgängig mit. Ein in München wirkender Sohn der Schweizer Berge, Fritz Kunz, malte an eine Wand der Liebfrauenkapelle in der Sankt Peterskirche in Wil (Kanton Sankt Gallen) ein Votivbild: Das Dankgebet der Krieger und Bürger von Wil anläßlich der Aufgabe der fruchtlosen Belagerung der kleinen Festung und des Rückzugs Hans von Rechbergs und seiner Züricher Truppen. Überall bei Kampf und Sieg der Gebirgler heißt der Unterton: Gott allein die Ehre!

„Im Streite zur Seite ist Gott uns gestanden,
Er wollte, es sollte das Recht siegreich sein.
Da ward, kaum begonnen, die Schlacht schon gewonnen.
Du, Gott, warst ja mit uns! Der Sieg er war Dein!“

Noch ein anderer Schweizer darf hier nicht unerwähnt bleiben, wenn sich auch sein Name an dieser Stelle nur schwer und, nach neuerlichen Kundgebungen desselben, nur voller berechtigter Bitterkeit uns von den Lippen ringt: Ferdinand Hodler. Bevor Hodler sich dem französischen Expressionismus verschrieb und mit der französischen Technik auch französische Gesinnung annahm, gab es einen deutschen Hodler, der deutsch malte und deutsch dachte, dessen Ideale Dürer und Holbein waren, und der deutscher Art und deutscher Kraft ein mächtiger Prophet war. Von solchem Geiste ist noch der „Aufbruch der Jenenser Studenten als Freiwillige“ im Treppenhause der Universität zu Jena beseelt, die „Schlacht bei Näfels“ im Museum zu Basel, wo Gerüstete mit Schwertern und Bauern mit Äxten und Kolben in furchtbarem Nahkampf aufeinanderschlagen, das Wandgemälde im Waffensaal des schweizerischen Landesmuseums zu Zürich: „Der Rückzug von Marignano“, wo in der Mitte derbe, robuste Landsknechte, teils mit Verwundeten auf den Schultern, einherschreiten, rechts, als Apotheose der Stärke, mit kolossaler Kraftentfaltung ein Krieger zuschlägt, links ein Verwundeter mit aller Kraft sich mühsam aufrichtet, dann der „Schwingerumzug“ im Kunsthaus zu Zürich, wo starke Männer einen stärksten, gleichsam als Symbol teutonischer Unbezwinglichkeit, hoch in die Höhe heben, endlich der „Treueschwur“ im Sitzungssaal beider Kollegien des Rathauses zu Hannover. In Hunderten zum Schwur begeistert und mit Kraft emporgehobener Arme lodert hier das Treuegelöbnis — wie in der Schweiz dereinst auf dem Rütli — zum Himmel empor. Wahrlich, wer solchen Gefühlsaufschwung so überzeugend mit dem Pinsel festhalten konnte, der hatte den Deutschen tief und gründlich und auch verständnisvoll in die Augen gesehen. Und trotzdem hält er sie jetzt für fähig, daß sie aus Barbarei kunstvollste Kathedralen zerschießen? Konnte er uns schwerer beleidigen?

XV.

Der Krieg als Thema der graphischen Künste.

Ein ausgezeichneter Gedanke der Direktion der K. Graphischen Sammlung zu München war es, das, was die graphischen Künste — Zeichnung mit Stift, Feder, Kohle, Rötel, Kreide, dann Radierung, Holzschnitt, Kupferstich, Lithographie, auch Aquarell — in den verschiedenen Zeiten und bei den verschiedenen Völkern in Bezug auf das tragische, zu keiner Zeit aus der Weltgeschichte verschwundene Kapitel „Krieg" zu sagen hatten, in während des Weltkrieges 1914/17 veranstalteten Serien-Ausstellungen weiteren Interessentenkreisen zu veranschaulichen.

Die erste Serie, bestehend aus 200 Blättern, behandelte das Thema: „Der Kriegsschauplatz einst und jetzt." Indem wir die Gegenden, in welchen der moderne Weltkrieg tobte, teils im Kriegsgetümmel, teils im heiligen Frieden kennenlernen, werden wir auf den westlichen, östlichen, südöstlichen, südlichen Kriegsschauplatz geführt, nach Belgien, Frankreich, Galizien, Polen, Italien, Rumänien, auch nach englischen Gebieten, soweit dort „Zeppeline" und deutsche Schiffsgeschütze einschlugen. Selbst das Weltmeer, soweit dort Seegefechte stattfanden, türmt seine Wogen. Von Albrecht Dürer (Hafen von Antwerpen) bis Hans von Hayek gehen die deutschen Kriegsgeographen. Und was der Ausstellung ein gesteigertes Interesse verlieh, war, daß sie sich auf die deutsche Kunst nicht beschränkte. Belgier, Engländer, Franzosen waren mit künstlerisch recht Wertvollem vertreten. Was speziell die breiteste Volkskunst angeht, Bilderbogen und dergleichen, so muß man gerechterweise zugestehen, daß hier in künstlerischer Auffassung wie Technik, die französische Produktion der deutschen nicht selten überlegen ist.

Dafür schreit dann allerdings die auf solchen französischen Bilderbogen dem französischen Volk und der französischen Jugend gelehrte Weltgeschichte und Geographie oft genug zum Himmel geradezu um Rache. So erfahren wir auf einem Lüttich betreffenden Bilderbogen, daß eine belgische Batterie hier 40 000 Deutsche vernichtet hat. Auf anderen Bilderbogen sehen wir, wie russische Kavallerie über die Karpathen nach Ungarn reitet und wie die Russen einen österreichischen Transport bei Krakau (!) einfangen.

Mit zu dem Besten, was das Ausland bietet, gehören die zahlreichen Blätter des Anglo-Belgiers, Frank Brangwyn, Städteansichten aus Belgien und England, in der künstlerischen Auffassung und noch mehr in der lithographischen Reproduktionstechnik meisterhaft. Das auf mindestens 40 000 Mark zu bewertende Sammelwerk ist ein Geschenk des Künstlers an die Münchener K. Graphische Sammlung. Man wollte den Künstler zum Dank durch die Verleihung des K. B. Professortitels ehren. Da kam der Krieg dazwischen. Immer noch besser so, als wenn der Krieg schon vor Absendung des herrlichen Geschenkes ausgebrochen wäre! Von ausländischen Blättern seien als,



Maschinengewehr in Arbeit.

Von Kunstmaler Paul Bürck, z. Z. Unteroffizier in einem bayer Reserve-Infanterie-Regiment im Felde gezeichnet

Tafel XXIX.



Wera von Bartels-Heimburg: „Anmarsch“ (Radierung).

besonders beachtenswert durch kunsttechnische Feinheiten noch solche von Maréchal Leclerc, Coppens, de Goy, van der Loo, de Hooghe, Silvestre, Meunier, Berne-Bellecour und Whistler hervorgehoben. Gute Ansichten Belgiens brachten vorzüglich auch Achener, Hens, Kunze, Thiemann. Von französischen Stücken seien noch die der Serie „Guèrre des nations“, sowie solche von Corot, Cochin, neuestens von Boiry, erwähnt. Des letzteren „priesterliche Absolution im Schützengraben, der gerade von Bomben gesprengt wird“ ist von erschütternder Tragik. Schmerzlich gestimmt wird der Kunstfreund, wenn er die Stiche von Cochin, die Ypern im Jahre 1648, Arras 1654 darstellen, mit den herrlichen ragenden Türmen sieht und bedenkt, welche traurigen Ruinen der grausige Krieg aus diesen blühenden Städten geschaffen hat. Hier und dort hat man übrigens auch auf Blättern, zumal bei zerschossenen Schlössern und Kirchen den entgegengesetzten Eindruck. Die Kriegsfurie hat dann Ruinen so originell und romantisch zuwege gebracht, daß sie die fertigen, unzerstörten Bauten an malerischem Wert weit übertreffen.

Unter den zahlreichen deutschen graphischen Arbeiten sind die etwas älteren Datums sowie die ganz modernen für jeden, der etwas näher scharfsichtig zusieht, leicht zu scheiden. An Fleiß, Scharfsichtigkeit und Solidität der Durchführung sind jedenfalls die „Alten“ unübertroffen. Ja, unsere „Modernen“ haben für die „Geduldarbeit“ früherer Generationen wohl meist gar nicht mehr die Nerven und das „Sitzfleisch“. Das Temperament hat gewechselt. „Wir begehren die „Subtilität der Alten“ gar nicht, wir sehen ganz anders und wollen etwas ganz anderes“, werden die „Modernen“ sagen. Trotzdem wird sich aber der Beschauer in die Kriegs- und Städtebilder der „älteren Generation“ noch sehr gern und mit vielem Nutzen vertiefen. Die Adam, Horschelt, Morgenstern, Braun, Kuhn, Quaglio, waren große Könner, deren ausgezeichnete, mit hohem Geschick durchgeführte Arbeiten heute mit demselben Recht Bewunderung verdienen wie in der Zeit ihrer Entstehung. Ihr Ruf verblaßt auch nicht angesichts der ganz modernen Konkurrenz, die als Signum beste Namen trägt. Von älteren Namen von bestem Klang sei noch jener der bayerischen Schlachtenmaler- und Kupferstecherfamilie Rugendas nachgetragen. J. M. Rugendas führt uns in tüchtigen Stücken an die chilenische Küste bei Coronel und in den Hafen von Valparaiso, also in jene Gegenden des Weltmeers, wo zu Beginn des Krieges die deutsche Flotte sieghaft gegen die englische operierte, wo sich der unsterbliche Admiral Graf Spee, seine beiden Söhne und viele Hunderte unserer „Blaujacken“ Ruhmeskränze errangen, in welche dann schließlich die Glorie des Heldentods ihre Lorbeeren hineinflocht. Erwähnt sei, daß die K. Graphische Sammlung zu München, nicht weniger als 4000 Blätter Rugendas' besitzt, die uns fast alle in exotische Gegenden versetzen. Unter den neuesten deutschen Künstlern, die uns mit recht Sehenswertem über die Kriegsschauplätze belehren, finden sich die Namen Wera von Bartels, Baudrexl, Hayek, Unold, Püttner, Bürck, Klemm, Klemmer, Bischof-Culm, Caspar, Geiger, Ludwig Putz und andere. Direkter

Vergleich der neueren deutschen mit der älteren deutschen sowie mit der neuen ausländischen Kunst wirkt doppelt interessant. In solchem Zusammenhang betrachtet man auch die Künstlerzeichnungen der „Liller Kriegszeitung" sowie des „Wieland" mit gesteigertem Interesse.

Eine zweite Sonderausstellung der Münchener K. Graphischen Sammlung handelte drei Themen ab. Sie überschüttete die Feinde mit der ätzenden Lauge der Karikatur; sie zeigte uns ernste allegorische Sinnbilder des Krieges aus sechs Jahrhunderten, sie gab uns endlich eine erlesene Auswahl von Bildern mit Darstellungen heiliger Kriegspatrone. Gern wird man erfahren, daß auch unsere Krieger an der Front und in der Etappe den Humor nicht verloren haben, und daß manches vom Besten gezeichneter Karikaturen an der Front entstand, oder doch in Blättern erschienen, die mit Vorliebe dort gelesen wurden: „Liller Kriegszeitung", „Wieland", „Kriegszeit", „Die Front", „Krieg und Kunst", „Wachtfeuer" usw. Weit ausführlicher als uns dazu hier Raum zur Verfügung stehen kann, müßten wir werden, wenn wir auch nur andeutungsweise aufzeigen wollten, in welcher oft geistreich feinen Weise hier Schlechtigkeiten und selbstverschuldete Schwächen unserer Gegner den verdienten Hohn finden. Auch können Worte häufig das Beste, das oft genug im An- oder Abschwellen, Biegen oder Strecken dieser oder jener Linie liegt, gar nicht geben. Ebenso ist das erheiternde Physiognomische oft genug in Worte gar nicht zu fassen. So liegt in den Physiognomien des bayerischen und des britischen Löwen, die K. Arnold zusammenstellt, jedesmal ein „Seelenroman". L. Feiningers „Eduard VII. in der Hölle" und „Grey am Steuer" drücken mehr an Unbehagen aus, als sich sagen läßt. A. Schinnerers Folgen sind in Bild gefaßte Tragikomödien. Nennen wir hier nur noch Julius Diez, Gaul, Pottner und Petersen, um anzuzeigen, welche ersten Künstler auf die Karikatur nicht verzichten wollten, um sich von drängenden Gefühlen künstlerisch zu befreien, und verweisen darauf hin, daß die sonderbaren Beziehungen zwischen Krieg und Karikatur wichtig genug sind, um ihnen im Anschluß an dieses Kapitel noch ein eigenes zu weihen.

Ganz andere Saiten in dem Gefühl unseres Seelenlebens werden berührt, wenn wir nun die allegorischen Sinnbilder des Krieges aus sechs Jahrhunderten an unserem leiblichen Auge, und das, was sie uns innerlich zu sagen haben, an unserem geistigen Auge vorüberziehen lassen. Der bittere Ernst des Krieges, seine entsetzlichen Verheerungen, seine blutigen Opfer schrien zu allen Zeiten gen Himmel nach Rache, Versöhnung und Hilfe. Die unerhörte Furchtbarkeit des Krieges beweisen uns die Sinnbilder aus dem XV. Jahrhundert ebenso nachdrücklich wie die aus dem XX., mag auch die Greulichkeit der Mordinstrumente, mit welchen sich die Menschen gegenseitig vernichten, fortgesetzt zugenommen haben. Man denke sich die Reihenfolge: Albrecht Dürer, Hans Burgkmair d. Ält., Beham, Brueghel, Galle (nach Goltzius), Rubens, Böcklin, Stuck, Klinger, Welti, Corinth, Kubin.

Tafel XXX.



Erich Erler: „Drahtverhau“ (Radierung).



Erich Erler: „Mütter" (Radierung).

Man erkenne dann etwa, wie die vier Reiter der Apokalypse, die das Unheil kriegerischer Verheerung versinnbildlichen, einheitlich und doch wieder verschieden von Dürer, Cornelius, Steinle, Böcklin und Kolb aufgefaßt wurden. Man halte E. Erlers „Mütter" neben J. W. Schüleins „Die Mütter der Helden", neben Joseph Eberz' auf der Flucht vor Kriegsgreueln rastenden „Müttern", Otto Wirschings „Kriegs-Totentanz" neben die „Totentänze" Holbeins oder Rethels. Der grübelnde germanische Geist hat zu allen Zeiten in der Allegorie, und zumal in den von der Kriegsfackel beleuchteten Allegorien, Tiefsinniges geoffenbart, aber auch von Künstlern fremdländischer Abstammung, so von Huret, Goya, Stefano della Bella, Pocci, Collaert, ist Interessantes, ja Packendes auf diesem Gebiete geschaffen worden.

Was die graphische Verherrlichung heiliger Kriegspatrone angeht, so ist es charakteristisch für den edlen deutschen ritterlichen Geist, mit welcher Vorliebe dem heiligen Georg, diesem fast sagenhaften Ritter von der deutschen Kunst immer wieder gehuldigt wurde. Von den frühmittelalterlichen Meistern E. S., des Amsterdamer Kabinetts, der Spielkarten, über Schongauer, Dürer, Holbein, Cranach, Burgkmair, Altdorfer bis zu Hans von Marées und Menzel und Boehle geht die Reihe. Mehr als 40 deutsche Darstellungen des hl. Georg fanden sich in der Münchener graphischen Kriegsausstellung mühelos zusammen, während 12 solche vom hl. Erzengel Michael und 18 von der hl. Barbara aufzufinden, schon genaue strenge Sichtung voraussetzte. Bei den Georgs- und Michaelsbildern kann man interessante Vergleiche in Bezug auf den Wechsel der Ausrüstung anstellen. An sehr interessanter Einzelheit sei erwähnt, daß das Gebetbuch, welches Dürer für Kaiser Max I. illustrierte bezw. mit Randzeichnungen versah, insbesonderheit für den Gebrauch bei Georgi-Ritter-Ordensfeiern bestimmt war und aus diesem Grunde Dürer die Georgslegende für die Illustration reichlich benutzte. Lukas van Leyden gab in einem Kupferstich den Abschied Georgs von der befreiten Prinzessin mit besonderer Herzlichkeit. Bei den Bildern mit der hl. Barbara, der ständig ein Festungsturm als Symbol beigegeben scheint, tritt das spezielle Artilleriemotiv mit Kanonenrohren und kriegerischem Getümmel im Hintergrunde erst in neuer Zeit in Erscheinung.

Weitere durch die Kunst gern verherrlichte Kriegspatrone sind die heiligen Krieger Sebastian, Martin, Rochus, Mauritius, Theodor.

Greifen wir schließlich noch einige wenige Meister der Graphik heraus, für die der moderne Weltkrieg tiefgreifendes inneres Erlebnis war und die sich gedrungen fühlten, diesem Erlebnis künstlerisch, zeichnerisch aufrichtigsten Ausdruck zu verleihen.

Paul Bürck, ein an der Front gewesener Künstler, stellte in fast 150 Zeichnungen, zum größten Teil Bleistiftzeichnungen, zum kleinsten Teil Federzeichnungen, gleichsam ein auseinandergelegtes Skizzenbuch her, das uns über das kriegerische moderne Lagerleben im allgemeinen, dann insbesondere über das des 17. Reserve-Infanteriegi-

ments in Flandern interessante Auskunft gibt. Bürck zeigt uns nicht nur wohlgelungene, best erfaßte Typen seiner Kriegskameraden, darunter eine Anzahl verwundeter, sondern auch solche von gefangenen Franzosen und besonders Engländern; er zeigt uns Ortschaften, Gehöfte, Kirchen, die im Schlachtenfeuer gestanden haben; er macht uns mit dem Treiben und Arbeiten in den Schützengräben und an den Maschinengewehren vertraut. Dem Zeichner steht technisch eine ausdrucksvolle feine Linienführung zu Gebote; malerisch belebt sind die Zeichnungen durch reiche Strichelung, lauter gleichsam abgebrochene kleine Strichelchen, meist in Querlage; aber auch Kreuzschraffierung ist angewandt, zumal, wenn es galt, volle Schattenwirkungen zu bringen. In den zahlreichen Porträtgestalten nimmt man eine für das Physiognomische besonders ausgebildete Begabung wahr. Man freut sich, die Soldaten alle, selbst die Verwundeten, nach der zum Ausdruck gelangenden Gemütsverfassung, vergnügt und zuversichtlich zu finden. Das gilt nicht minder von den englischen Gefangenen, die durchweg sehr fidel dreinschauen. Sie werden also offenbar von den deutschen „Barbaren“ recht gut verpflegt. Übrigens muß man den Engländern lassen, daß sie, wie Figura zeigt, ihre Truppen in Bezug auf Kleidung sehr behaglich ausgerüstet haben; sie sind meist sogar in mächtige Pelzgarnituren eingehüllt. Jedenfalls verdient der durch Bürcks technisch geschickte Zeichnungen ermöglichte Einblick in das Getriebe des modernen Weltkrieges weites Interesse.

Mit dem Korps Hofmann in Ostgalizien. So benennt sich die Sammlung von 70 zum Teil farbigen Zeichnungen, die das Mitglied des unter dem Kommando des Generals von Höhn stehenden k. und k. Kriegspressequartiers, Kriegsmaler Ferdinand Staeger schuf. Das Korps Hofmann, in dessen Mitte Staeger seine künstlerische Tätigkeit entfaltete, hat sich bereits bei dem Karpathenfeldzug durch die Erstürmung des Ostry besonders ausgezeichnet. Was Staeger in seinen Blättern ersichtlich kraft unmittelbarer Anschauung schildert, betrifft den Stellungskrieg an der Zlota Lipa, die Offensive über diesen Fluß und die Kämpfe an der Strypa. Wir werden Zeuge der Eröffnung der Offensive über die Zlota Lipa, erkennen, wie die schwere Artillerie das Feuer auf die Durchbruchsstelle der feindlichen Linien konzentriert, nehmen teil an dem schneidigen Angriff des Honved-Infanterieregiments 19 auf die russische Stellung am linken Ufer der Zlota Lipa nächst dem Orte Baranow, vertiefen uns in Einzelheiten aus dem Stellungskampf an der Zlota Lipa, belauschen die schweren Arbeiten der Horchposten usw. Voller Interesse vernehmen wir dann, was uns Staeger aus dem Etappenleben des Korps erzählt. Wir betreten mit ihm alle Werkstätten des Korps an der Front: Tischlerei, Feldbarbier, Schneiderei, Gewehrreparatur, Sattlerei, Zahnambulatorium, Telephonreparatur, Feldküche, Schusterei, Feldschmiede. Wir dürfen bei dem Bau eines Cholera-Isolierungsheims zugegen sein, sehen ein „choleraverdächtiges“ Haus mit bewachendem Posten, ein mobiles Reservespital, Schlachtvieh am Wege zum Depot, gefangene Russen bei der Arbeit usw. Auch an Bildern, die uns



Otto Wirsching: „Mobilmachung“ aus dem „Kriegs-Totentanz“. (Holzschnitt.)



Otto Wirsching: „Die Hyänen des Schlachtfelds“ (Leichenfledderer) aus dem „Kriegs-Totentanz“. (Holzschnitt.)

das Gruseln lehren, fehlt es nicht; so wenn unsere Blicke über das unter feindlichem Feuer stehende, daher unaufgeräumte Schlachtfeld in Siemikowce gleiten, wenn wir einem zur Warnung an einem Baume öffentlich aufgehängten Verräter in sein erblaßtes, entstelltes Antlitz schauen. Die angeführten Beispiele belegen schon, daß ein besonderer Vorzug von Staegers Kriegskunst darin besteht, in guter Auswahl gerade das Interessante und Wesentliche darzustellen. Und innerhalb einer jeden Komposition weiß der Künstler wiederum das, worauf es ankommt, scharf zu betonen, klar und übersichtlich zu disponieren, bildmäßig gut in den Raum einzuordnen. Die ganze Art der Strichelung, der Konturierung ist auf einen absolut unzweideutigen bestimmten Bildcharakter angelegt. Ein leichtes, farbiges Antuschen oft nur einzelner Partien einer Zeichnung unterstützt dann noch wirksam solches Bestreben. Und nicht zuletzt trägt der auf Grund kunsttechnischer Berechnung absichtlich immer völlig weiße Untergrund zur Erfüllung solcher präzisierender Ansichten bei. Schließlich sei noch auf die scharfe Typisierung nicht nur der Soldatenphysiognomien, sondern auch von Ukrainer Bauern und Bäuerinnen, die im Kampfgebiete wohnen, hingewiesen, vorzüglich auch auf die Offiziersgruppe mit Oberst Szawitsch, endlich auf das Porträt des Korpskommandanten Peter Hofmann.

Kriegszeichnungen und kein Ende — nun folgen auch die Frauen ihren männlichen Kollegen auf diesem Stoffgebiet. Und warum auch nicht? Welcher Mann hätte noch nicht an sich selbst kriegerische Eigenschaften der Frau erfahren? Schon im mythischen Altertum leisteten Amazonenkorps Bewundernswertes an Tapferkeit. Und vor dem Heroismus einer Jungfrau von Orleans, wie ihn uns Schiller nahebrachte, beugten wir uns schon auf den Schulbänken. Auch angesichts der Guachemalereien und farbigen Zeichnungen von Wera von Bartels-Helmburg glaubt man, die Dame wäre an der Front gewesen, nicht nur als Künstlerin, sondern auch als Kämpferin, so sehr sind Realismus, Kraft, Energie Charakteristika ihrer Kunst. Freilich fehlt auch nicht die weibliche Seite, wenn die Künstlerin mit den Verwundeten und Sterbenden leidet. Technisch wäre noch besonders der dimensionale Tiefgang ihrer bedeutenden Perspektiven (am glänzendsten im „Vormarsch“) und das Zusammengehaltene und Einheitliche ihrer Kompositionen zu bewundern. Noch ein letzter Hinweis! Auch in Erich Erlers auf den Krieg bezüglichen Radierungen liegt Kraft, Tiefe, Volumen, sie zeugen inhaltlich von echt germanischem Schwung der Phantasie und erinnern in der seelischen Unbeugsamkeit, die aus ihnen spricht, an das Beste in Holzschnitten altdeutscher Meister. Blätter, wie „Blutzeugen“, „Der Eiserne“, „Neues Brot“, „Drahtverhau“, „Mütter“ wirken mit elementarer Gewalt als künstlerisch festgehaltene Marksteine in der Geschichte des Weltkrieges.

XVI.

Krieg und Karikatur.

Mancher wird sich die Frage stellen: Ist der Humor, ist die Karikatur bei einer so ernsten Sache wie ein Krieg überhaupt angängig? Man darf wohl kaum so weit gehen, diese Frage unter allen Umständen zu verneinen. Der Humor ist an sich keineswegs etwas Unedles. Ja, der Humor kann vielleicht tieferes Nachdenken, ernstere, läuternde Gemütswirkungen nach sich ziehen als irgendwelche andere oratorische Wendungen das vermöchten. Im gewissen Sinne bedarf der Humor sogar der Folie eines düsteren Hintergrundes, von dem er silhouettenartig abspringt. So verstand schon Goethes geistreiche Freundin Frau von Stael den Humor als „la tristesse dans la gaîté". Laube nennt ihn „den Kuß, den Schmerz und Freude sich geben". Scherer charakterisiert ihn als „lächelnde Rührung", und Baske erklärt: „Diese schmerzvolle Freude, dieses Lächeln unter Tränen ist das Kennzeichen der humoristischen Weltanschauung."

Wenn menschliche Unvollkommenheit lächerlich gemacht wird, bedarf es allerdings eines gewissen Takts, einer gewissen inneren Vornehmheit, um nicht banal, nicht zynisch zu wirken. Vor allem wird zwischen verschuldeter und zwischen unverschuldeter Armseligkeit scharf geschieden werden müssen. Nur die erstere verdient Geißelung in schärfster Form. Oft vollzieht sich solche Geißelung am wirksamsten in humoristischer Form. Das ist dann eben der Triumph der Satire. Satiren können selbst heilende, moralisierende Wirkungen haben. Satiren sind also durchaus nicht fehl am Platze gegenüber Zuständen, Fehlern, Personen, Cliquen, Systemen, Völkern, die eine kräftige Zurechtweisung vertragen. Oft sind die Fehler, die zu geißeln sind, schwerer Natur und von den schlimmsten Folgen begleitet. In solchen Fällen kann die Satire von erschütternder Tragik sein. So paradox das klingt, so wahr ist es. Eben hierhin gehören auch die gezeichneten und gemalten Kriegssatiren. Wie man schon im Mittelalter das blutige Kriegshandwerk künstlerisch in Satire faßte, beweist ein von Paul Heitz unlängst entdeckter Holzschnitt aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts von Hans Weiditz, der einen Krieg zwischen Ratten und Mäusen vermenschlicht und militarisiert, dabei im Hintergrund die Schlösser Bergheim, Kienzheim, Oedenburg und Hohkönigsburg zeigt.

Daß es sich bei der Satire um ein sehr diffiziles, prekäres Gebiet handelt, daß es hier ungeheuer leicht ist, „daneben zu hauen", ja Unglaubliches an Geschmacklosigkeit, selbst Roheit zu leisten, bildliche Produktionen zutage zu fördern, die mit Kunst aber auch gar nichts mehr zu tun haben, liegt auf der Hand, und daß schon alsbald nach Kriegsausbruch die Generalkommandos Gelegenheit nehmen mußten, solche Ware zu verbieten und vom Markte fernzuhalten, kann nicht verwundern. Von dem, was weiter hier zur

Tafel XXXIV.



Katzen- und Mäuseschlacht mit Bergheim, Kienzheimer Schloß, Oedenburg und Hohkönigsburg.

Holzschnitt aus der Mitte des 16. Jahrhunderts von Hans Weiditz. (Verlag: J. H. Ed. Heitz, Heitz & Mündel, Straßburg.)

Not passieren kann, bis zu dem, was wirklich fein und geistvoll ist, das ist ein weiterer großer Schritt. Zu dem allerbesten, was hier geschaffen wurde, gehören zweifellos des Münchener Akademieprofessors Adolf Hengeler in unwillkürlichen Zeitzwischenräumen erscheinende Mappen „Aus einem Tagebuch 1914“. (Reproduzierte Buntstiftzeichnungen: Verlag von Karl Schnell, München. Jedes Bild einzeln 80 Pfennig, eine geschlossene Reihe mit 6 Bildern in einer Mappe 4 Mark. Der volle Reinertrag wird zur Milderung von Notständen verwendet, die infolge des Krieges eingetreten sind, insbesondere zur Unterstützung der Angehörigen gefallener Krieger.)

Wie weiland der treffliche Humorist Jean Paul seine Sammlung literarischer Satiren, so hätte auch Hengeler die Sammlung seiner satirischen farbigen Zeichnungen „Auswahl aus des Teufels Papieren“ nennen können. Das erste Blatt der 5. Mappe: „England verschreibt sich dem Teufel“ wäre dann gewissermaßen das bezeichnende Titelblatt der gesamten Serie. Der die Zähne fletschende Teufel, der sich den Pakt unterschreiben läßt, der am weiß gedeckten Tisch unter Schweißtropfen unterzeichnende Engländer, die Säcke voller Milliarden Geldes rund um den Tisch, das sind die Akteure des Satirspiels. Aber wie Hengelers Stift die Nuancen, auf die es ankommt, trifft, wie er den hohngrinsenden Teufel, der sich seiner Überlegenheit bei dem Handel bewußt ist, charakterisiert, den langen dürren Engländer wie aus zuckenden Blitzen zusammengeschmettert proportioniert, wie Hengelers Buntstift individualisiert und dann wieder typisiert, um die gewünschten aparten Wirkungen bombensicher zu erzielen, das kann hier im Detail nicht aufgezeigt werden. Das spottet auch jeder Beschreibung, das kann nur mit eigenem Auge genossen werden. Das gilt natürlich von allen Blättern des Zyklus. Das Blatt, das uns am tiefsten in den Sinn und in die Tendenz des ganzen Zyklus einführt, ist das vierte der 5. Mappe „King Eduard der Sämann“. Dem auf dem Ackerfeld säenden König mit Krone und Hermelin folgt flötespielend der Tod als Gerippe; diesem schließen sich in Prozessionsreihe aus dem Boden sprießende Pfeile an, zugleich als Grabkreuze kann man sie nehmen. Gerade angesichts dieses vielsagenden Blattes wird man sich der vorhin erwähnten Tendenz erinnern, daß aus einer komischen Satire eine ungeheure Tragik reden kann. Ebenso wird die Schwere der Beschuldigung niemand mißverstehen, die in dem Blatt liegt, das die bezeichnende Unterschrift trägt: „Herrlicher Engländer! Diese Ströme von Blut und Tränen sind dein Werk!“ Eine Riesenschlange zischelt das dem zitternden Engländer ins Ohr, vor dessen Augen Sturzbäche sich ergießen voll Tränen und Blut. Die Tendenz, England als den Hauptfeind, den Hauptschuldigen am Weltkrieg hinzustellen, zieht sich wie ein roter Faden durch alle Mappen Hengelers durch. Welch' feiner Sarkasmus spielt in dem Blatt der 4. Mappe „Ich kämpfe für die europäische Kultur — 10 Schilling pro Woche.“ Wir sehen, wie der Engländer, selbst gemütlich die Pfeife rauchend, die Wilden aus Asien, die Verbrecher aus dem Zuchthaus zusammentrommelt, um sie für seine Interessen kämpfen zu lassen. „King Eduard unselig — der Drahtzieher“ (3. Mappe) weist auf die „Ein-

kreisungspolitik" des verstorbenen Königs Deutschland gegenüber. Wie England bei den Neutralen hausieren geht, von Tür zu Tür, um immer wieder neue fremde Länder, ausländische Mächte, die sich für Albion opfern sollen, aufzuwiegeln, zeichnete mit krasser Ironie der Buntstift für ein Blatt der 2. Mappe. Schöne Blätter der 1. Mappe charakterisieren deutlich den Weltkrieg als einen „englischen", so vorzüglich das Blatt „England und seine guten Geister". Wir sehen den „Gentlemann", umgeben von den Personifikationen von „Habsucht", „Neid" und „Lüge". Vergessen sind natürlich von Hengeler die anderen Feinde auch nicht, so, wenn wir Zeuge werden, wie Hindenburg den russischen Bären „streichelt", wie der französische Milliardengockel dem Russen goldene Eier legt. In anderen Bildern kommen deutsche Unbeugsamkeit, deutsche Kraft und deutsche Treue zum Vortrag, so auf jenem, wo der Schipper Tod den anschwimmenden englischen Hilfstruppen entgegenruft: „Kommt nur herüber! Auf dem Kontinent gibt es noch viel Platz für Gräber!", auf jenem, wo die „starken Brüder — zwei personifizierte deutsche und österreichische Kanonen stärksten Kalibers — auf Gastspiel nach Frankreich und Belgien gehen", auf der rührend drolligen Kriegspoesie „Weihnachten im Felde". Alles in allem: Im Scherz viel Ernst! In der Satire höchste berechtigte Bitterkeit! Viele drückende Schwere im leichten, skizzenartigen Entwurf! Und nicht zuletzt: Im witzigen Bilde große, überzeugende Wahrheiten über den Weltkrieg, für weite Kreise einleuchtender als in diplomatischen Akten in Gelb-, Grün-, Orangebüchern niedergelegte!

Anschließend sei aus der Fülle des auf dem Gebiete der Satire hinsichtlich des Weltkrieges Gebotenen nur noch auf eine unter bedeutender Mitarbeit zustandegekommene recht beachtenswerte Erscheinung aufmerksam gemacht: Wachtfeuer, Künstlerblätter zum Krieg 1914/17. (Herausgegeben vom Wirtschaftlichen Verband bildender Künstler, Berlin, im Zirkelverlag, Berlin, Wilhelmstraße. Erscheint wöchentlich, Preis pro Nummer 20 Pfennig.) Gerade in diesen Blättern, wo neben der Karikatur gleichberechtigt auch in ernster Umkleidung die Tragik des Krieges künstlerisch gepflegt wird, drängt sich uns oft unwiderstehlich die Überzeugung auf, daß die in das Gewand der künstlerischen Satire gehüllten Wahrheiten, die der Weltkrieg uns predigt, am stärksten wirken. Vorbildliche Ironien wie „Aus französischen Zeitungen", „Deutsche Wirklichkeit und englisches Ideal" (Hungersnot betreffend), „Italienische Kriegshetze" und „Teuer und schlecht" (beides den italienischen Treubruch betreffend) reden mit feurigen Zungen. Das tut auch der Gardefüsilier Fritz Plischkat, wohl gerade wegen seines ulkigen Kladderadatschtons, von dem er nicht loskommt. Die Tatsache, daß Namen wie Baluschek, Brandenburg, Corinth, Franck, Kallmorgen, Skowronnek zu den Mitarbeitern des Unternehmens zählen, dürfte schon die Höhe des Niveaus, auf dem es steht, verbürgen. Greifen wir noch ein Einzelblatt von O. Marcus (Heft 31) heraus: Einen Riesenbrand beschaut „pomadig" ein Engländer, rauchend, im Sportkostüm; an den Händen alle Finger mit Verbandzeug dick umbunden. Die Unterschrift

Tafel XXXV.



Adolf Hengeler: „König Eduard, der Säemann"

Aus einem Tagebuch 1914. (Verlag: Schnell, München.)

lautet: „O, ich haben gemacht eine so schöne Feuer on the continent, verdammt, daß ich haben dabei verbrennt meine Finger!“

Wie schon der alten griechischen Tragödie das Satirspiel als selbstverständlich folgte, wie die ernsteste Gattung der Musik: die Symphonie ihren heiteren Teil, das Scherzo, nicht entbehren mag, so müßten auch im tragischen Kriegsdrama viel best Erlebtes, Empfundenes, Ersonnenes ewig unausgesprochen bleiben, wenn Humor, Satire, Karikatur nicht auch hier zu ihrem Rechte kommen dürften.

XVII.

Der Schutz der Kunstdenkmäler im Kriege.

Nicht ohne Rührung wird man gelesen haben, wie bei dem unvermeidlichen Strafgericht über Löwen deutsche Soldaten, während Franktireurs auf sie schossen, das mit Hunderten von Statuen und Reliefs übersäte Rathaus, eine Perle der Profangotik, indem sie selbst die Feuersbrunst an den umgebenden Häusern löschten, vor jedem Schaden bewahrten. Als die Löwener Peterskirche durch Flugbrand erfreulicherweise nur geringen Schaden erlitt, hat ein deutscher Unteroffizier der Reserve, der in seinem Zivilverhältnis Kunsthistoriker ist, unterstützt von einem Leutnant und einer Anzahl Soldaten, die Kunstschätze der Kirche, darunter die kunstgeschichtlich unersetzlichen Bilder des Dirk Bouts, Sakramentsaltar und Erasmustriptychon, bei eigener Lebensgefahr in Sicherheit gebracht. Die Bemühungen, den Innenbrand der Universitätsbauten zu löschen, sind nur sehr teilweise gelungen, während die Umfassungsmauern erhalten blieben. Man darf hoffen, daß die Bibliothek mit ihren 150 000 Bänden und Handschriften, die leider nicht mehr gerettet werden konnte und unter Schutt und Asche lag, wenigstens zum Teil unversehrt bei den Aufräumungsarbeiten wieder zum Vorschein kam. Etwa ein Sechstel von Löwen wurde zerstört, und zwar waren das fast ausschließlich moderne Privatbauten; fast alle öffentlichen Bauten, Kunstbauten, Kirchen, Klöster sind, dank deutscher Fürsorge, völlig verschont geblieben. So lauten die bestimmten Angaben der eigens zum Schutz der belgischen Kunstdenkmäler nach Belgien entsandten deutschen kunstgeschichtlichen Kommission. Die Schändlichkeit der Verleumdungen durch Deutschlands Feinde, welche die Deutschen als kunst- und kulturfeindliche Vandalen hinstellen möchten, wird durch die oben angeführten Beispiele bewiesen. Deutschland tat alles, um die Kunstdenkmäler auch im Feindesland vor der Verheerung durch den Krieg zu schützen.

Als Reims beschossen werden mußte, erging ausdrücklich Befehl, die Kathedrale zu schonen. Nachdem aber nun die Franzosen die Türme als Signalstation benutzten, war die deutsche Artillerie gezwungen, die Beobachtungsposten von solcher Stelle zu vertreiben. Wer nun der Schuldige, der Vandale ist, die Kathedrale zuerst zu Kriegszwecken mißbrauchte und so in das Bereich des Krieges eines der erhabensten Kunstdenkmäler der ganzen Welt hineinbezog, ist doch nicht zweifelhaft. Die Berliner Akademie der Künste hatte also das vollste Recht, auf die Anfrage der internationalen Kunstakademie Sankt Lukas in Rom: Die Behauptung des Präsidenten Poincaré, die Deutschen hätten „zum Vergnügen“ die Reimser Kathedrale zerschossen, wäre doch wohl nicht wahr? die perfide Zumutung einer solchen barbarischen Schuld kräftigst zurückzuweisen. Und wenn Ugo Ojetti wirklich der von vornherein dem Fluche der Lächerlichkeit verfallenen Lüge Glauben schenken konnte: Die Deutschen hätten aus Rache

die Reimser Kathedrale beschossen, weil sie nun nicht mehr nach Paris kämen und dort die vom Berliner Generalmuseumsdirektor Bode bezeichneten Kunstwerke aus dem Louvre mitnehmen könnten, so nimmt man viel lieber die von Ojettis kunstverständigem italienischen Landsmann Alfonso Lucifero veröffentlichte Äußerung ernst, die den Nagel auf den Kopf trifft, indem sie besagt: Vor allen Dingen solle man nicht Städte mit hervorragenden Kunstdenkmälern befestigen. Man könne unmöglich verlangen, daß, wenn Geschütze, die inmitten von Kunstbauten ständen, die Gegner bombardierten, diese nun das mörderische Feuer der feindlichen Batterien aus Verehrung für die Kunstdenkmäler nicht erwidern sollten.

Der Artikel 27 der von allen Kulturvölkern unterschriebenen, am 18. Oktober 1907 vereinbarten Gesetze und Gebräuche des Landkriegs bestimmt, daß alle als solche erkenntliche, dem Gottesdienst, der Krankenpflege, der Wohltätigkeit, der Kunst und der Wissenschaft dienenden Gebäude bei Belagerungen, Beschießungen geschont werden sollen, „vorausgesetzt, daß sie nicht gleichzeitig zu einem militärischen Zweck Verwendung finden“. Ein höchst kunstverständiger, vor Reims kommandierender General schrieb bereits am 15. September 1915 an einen deutschen Kunsthistoriker, mit dem ihn gemeinsame kunstgeschichtliche Interessen verbanden, wörtlich: „Kathedrale Reims macht uns Sorge, weil von ihr aus beobachtet wird. Vorläufig wird sie noch nicht beschossen, bisher ist sie so gut wie gar nicht beschädigt. Dagegen soll St. Remys stark gelitten haben“. Die Reimser Remigiuskirche ist ebenfalls ein Juwel mittelalterlicher Kunst. Doch dürfte ihre Beschädigung wie auch die der Kathedrale, deren Beschießung zur Vertreibung der von Joffre frech abgeleugneten Posten später noch notwendig wurde, unwesentlich sein. Darüber aber belehrt uns der Brief des deutschen Generals vor allem: Derartig blutet hochgebildeten deutschen Offizieren bei dem Gedanken das Herz, daß feindliche Tücke zu Gegenmaßregeln zwingen könnte, durch welche Kunstdenkmäler Schaden nehmen dürften! Selbst englische Blätter erkennen an, daß deutsche Truppen, die im Verlauf der blutigen Aisne-Schlacht schon zwei Wochen in Compiègne lagerten, diesem reizvollsten Städtchen des Oisetals keinen Schaden getan haben.

In Belgien begleitete eine eigene kunstgeschichtliche Kommission zur Schonung der Kunstdenkmäler das deutsche Heer. Kann die Rücksicht auf Kulturgüter in Feindesland überhaupt noch größer sein? Und trotzdem diese schamlosen Verleumdungen unserer Gegner über deutsche Kulturbarbarei. Unsere Feinde wissen warum! Der Ruf böswilliger Zerstörung von gleichsam der ganzen Welt gehörigen Kunstwerken — in welchem Lande sie sich auch befinden mögen — ist schlimmer als der von einer verlorenen Schlacht. Dem bestgeleiteten, tapfersten Heere kann durch unglücklichste Zufälle eine Schlappe passieren. Für böswillige Zerstörung von Kunstwerken gibt es absolut gar keine Entschuldigung.

Betrachten wir einmal die Heuchelei der französischen Regierung über die Beschädigung der Kathedrale von Reims etwas näher. Ist es nicht ein seit Jahrzehnten bestehender, weit über Frankreichs Grenzen hinaus bekannter Skandal, daß die französische Regierung prinzipiell nichts tut, um dem Zerfall kirchlicher alter hochwertvoller Kunstdenkmäler zu steuern? Kunsthistoriker aller Nationen schrien laut. Es half nichts. Der berühmte französische Bildhauer Auguste Rodin veröffentlichte als an die Ehre Frankreichs appellierenden Mahnruf sein auch in Deutschland verehrtes Prachtwerk: „Les Cathédrales de France". Umsonst! Kunstverständige Parlamentarier selbst der radikalen und sozialistischen Linken schlossen sich den Forderungen an. Die Regierung blieb taub. Kaum, daß sie für notwendigste Reparaturen privaten Mäzenen nicht auch noch Schwierigkeiten in den Weg legte! Noch zwei Erinnerungen! Hat man vergessen, daß 1871 Franzosen den Pariser Kunstbau der Tuilerien in Brand gesteckt haben? Daß 1871, als in Sèvres die französischen Granaten die berühmte Porzellanfabrik einzuäschern suchten, die Deutschen mit Lebensgefahr die vorhandenen künstlerischen Vorräte retteten?

„Art has no nation", sagt ein englisches Sprichwort: Die Kunst ist international. Der selbst an originellen Kunstwerken so unglaublich arme Engländer hat ein großes Interesse, diesen Grundsatz zu proklamieren. Unrichtig ist er in dem Sinne, als jedes echte Kunstwerk aus der Besonderheit nationalen Fühlens heraus geschaffen, also national sein muß, richtig in dem Sinne, als jeder einmal geschaffene Kunst- und Kulturwert Eigentum der gesamten Kulturwelt ist. „Shakespeare gehört der ganzen Welt", antwortete der Reichskanzler Bethmann Hollweg den Berliner Theaterdirektoren, als sie ihn fragten, ob sie Shakespearesche Dramen während des Krieges mit den Engländern aufführen dürften. Die Symphonien Beethovens sind nicht nur zum Genusse der Deutschen, die Wunderwerke Raffaels und Michelangelos nicht zur ausschließlichen Erbauung der Italiener geschaffen worden. Genau so verhält es sich mit der Kathedrale von Reims; die mutwillige Zerstörung derselben, wie sie die Franzosen durch Besetzung mit Signalposten auf dem Gewissen haben könnten, wäre ein Verbrechen nicht nur gegen eine Nation, sondern gegen die gesamte Kulturwelt. Hier sei daran erinnert, daß die französische Gotik gerade durch deutsche Gelehrte bis in die letzten Tage vor dem Krieg ihre gründlichste Erforschung und ihre hervorragendste Bearbeitung fand. Eine große Reihe klingender Forschernamen belegt das: Bezoldt, Dehio, Weese, Frank-Oberaspach, Vöge, Brinkmann, Pinder, Vitztum, Gall, Jantzen. Der Berliner Verlag Stoedtner steht im Begriffe, 4000 Aufnahmen französischer mittelalterlicher Kunstdenkmäler erscheinen zu lassen!

Die Werke der bildenden Kunst sind leider im Kriege schlimmer daran, als die der Musik und der Poesie. Wagnersche Musikdramen, Shakespearesche und Schillersche Wortdramen, Bachs Matthäuspassion, Beethovens missa solemnis, die Requiems von Mozart und Berlioz können durch Panzerkreuzer, Kanonenkugeln und Luftschiffbomben

Tafel XXXVI.



Die Kathedrale von Reims.

nicht zerstört werden. Aber vielen Kunstfreunden, nicht zuletzt deutschen, bangt es um Werke der bildenden Kunst, die im Bereiche des Kriegsschauplatzes stehen, die Kathedrale von Antwerpen, die einzigartige künstlerische Stadtanlage des Stanislausplatzes in Nancy! Wer daran zweifelt, daß deutscherseits alles nur Denkbare geschieht, um solche Kunstperlen zu schonen, ist perfid! Werden nicht skrupellose, die Kunstbauten zu Kriegszwecken verwendende Maßregeln der Gegner solche Rücksichtnahme unmöglich machen, das war die ängstliche Frage. Wer behauptet, die Deutschen wollten in Paris Kunstschätze aus dem Louvre mitnehmen, macht sich lächerlich.

Dem niederträchtigen verleumderischen Geschwätz von deutscher Kunstbarbarei, von mutwilligem Zerstören von Kunstwerken setzen wir zum Beschluß mannhafte Worte Gustav Freytags entgegen. Auch wer nicht, wie Schreiber dieser Zeilen, als Nachbar und Freund des Sohnes diesem bedeutendsten deutschen Romanschriftsteller und Kulturhistoriker oft in seine treuen deutschen Augen blicken konnte, weiß, daß keiner Kunst- und Kulturwerte höher schätzte als er. In einem Aufsatze über französische Volksbewaffnung gelegentlich des Krieges 1870/71 schrieb Gustav Freytag folgende Worte, die genau so auf den Weltkrieg 1914 passen:

Während die Nationalregierung bewaffnete Banden ermahnt, aus den Häusern auf unsere Soldaten zu schießen, schreit die französische Presse lautes Weh über den barbarischen Brauch der Deutschen, das Haus zu zerstören, aus welchem ein Bürger auf deutsche Truppen geschossen. Und während die Regierung von Paris den Städter und Landmann zur Räuberei und Mörderei anfeuert, erläßt die Akademie von Paris feierlichen Protest gegen eine Schädigung der Kunst- und Altertumsschätze durch freche feindliche Kugeln. Auf den ersten Unsinn ist keine Antwort nötig, dem zweiten möge eine kurze Betrachtung antworten. Wir fühlen recht innig den Wert, welchen ein Bild von Raffael in den Pariser Museen für unsere Kultur hat. Wenn aber heute durch Aufopferung des besten Bildes, der schönsten Antike das Leben auch nur eines unserer Söhne und Brüder, welche in Frankreich kämpfen, vor dem Tode bewahrt werden könnte, wir müßten, ohne zu zaudern, Holz und Marmor der Vernichtung hingeben, um unser Leben und Blut zu bewahren. Und hier handelt es sich nicht nur um das Leben eines Mannes, sondern um Leben und Heil von Hunderttausenden, und nicht nur um hunderttausend Einzelne, sondern um Leben und Heil des Höchsten, was wir auf Erden haben, unseres Staates. („Auf der Höhe der Vogesen", Kriegsberichte von 1870/71 von Gustav Freytag. Neu herausgegeben von G. W. Freytag im Verlage von Hirzel, Leipzig 1914, Seite 54 und 55.)

XVIII.

Der Weltkrieg 1914/17 im Bilde.

Wie sich seit Kriegsbeginn alles und jedes Interesse um den Weltkrieg konzentrierte, so stand alsbald nach Ausbruch der Krieg auch im Mittelpunkt aller Kunstbetätigung. Denjenigen Künstlern, die selbst den Waffenrock anzogen, um sich aktiv am Kriegsdienst zu beteiligen, die aber dann doch in Stunden der Ausrast, die sich ihnen boten, die gewonnenen Eindrücke künstlerisch festhielten, gesellten sich jene Kriegsmaler zu, die mit hoher Genehmigung an die Front reisen durften, ausschließlich zu dem Zweck, um mit Stift und Pinsel das Gesehene zu verewigen. Aber auch in den Erregungszentren der zu Hause Gebliebenen gärte es und zischte es, und wer infolge der kriegerischen Unruhen und Umstände überhaupt imstande war, künstlerisch zu produzieren, in dessen Arbeiten spiegelten sich die kriegerischen Stimmungen, die kriegerischen Ereignisse wider. Als künstlerische Kriegschronisten kommen allerdings als zuverlässig zunächst wohl nur diejenigen in Betracht, die an der Front waren und dem modernen Weltkrieg-Ungeheuer selbst in das fürchterliche Angesicht sahen; denn dieser entsetzliche Krieg unterscheidet sich sehr wesentlich von allen seinen „Vorfahren“. Die Art der Kriegführung, die Kriegstechnik ist eine total andere. Und die nicht einmal so seltenen Maler, die glaubten und glauben, etwa nach dem Rezept der Kriegsmalerei von 1870/71 oder noch früherer Kriege eben den derzeitigen Krieg darstellen zu können, sind eigentlich einer groben Fahrlässigkeit schuldig und von der Anklage, das Publikum, wenn auch unbewußt, durch ihre Kunst irrezuführen, nicht ganz freizusprechen. Daß leider gerade für illustrierte Zeitschriften, die angeblich das Publikum über den Weltkrieg auch im Bilde getreu unterrichten wollen, solche unzutreffende kriegerische Phantasieprodukte vielfach geschaffen wurden und werden, ist eine Ironie des Schicksals.

Das ist nämlich der „springende Punkt“, der uns in der gesamten Kriegsmalerei aller jener Künstler, die in diesem Weltkrieg an der Front waren, sofort in die Augen fällt: Das eminent Unterschiedliche in der Art der Führung und Technik des Weltkriegs 1914/17 von allen früheren Kriegen. Das wird uns vor allen diesen Bildern in gleicher Weise klar, wie sehr sie sich auch im einzelnen in der künstlerischen Auffassung und in der künstlerischen Technik sonst unterscheiden mögen. Der Maler, der, um diesen Weltkrieg zu verewigen, offene Feldschlachten malen wollte, der bewies, daß er das Wesen des modernsten Krieges ganz und gar nicht verstanden hätte; nein, was uns die an der Front gewesenen Maler immer wieder vorführen, das ist das Leben in den Schützengräben, sind Angriffe auf dieselben, Verteidigung derselben, die Merkmale des Positionskampfes, das Leben und Treiben in den Unterständen und Höhlenwohnungen, das Aufstellen und Behandeln von Maschinengewehren, Wirkungen von 42 Zenti-

meter-Mörsern und Zeppelinangriffen, die Erkundungsaufstiege der Fesselballons der Feldluftschifferabteilungen. Wir sehen, wie die Ballon-Abwehrkanonen mit Zweigen und Strohgarben maskiert sind, damit sie den feindlichen Fliegern verborgen bleiben, erkennen im Bilde die unsagbar wichtige Rolle, welche die moderne Technik in diesem Kriege spielt, schauen die Greuel der Verwüstung, welche der Krieg angerichtet hat, zerstörte Kirchen, Schlösser, Dörfer, Städte, erfreuen uns aber auch an heiterer stimmenden Momenten, an Erholungspausen in der Etappe sich ausruhender Truppen bei Spiel und Unterhaltung.

Der Rahmen des für diesen Aufsatz notwendigerweise beschränkten Raums wäre gesprengt, wollten wir an dieser Stelle allen jenen Künstlern gerecht werden, die als künstlerischen Niederschlag hochgehender Wellen vaterländischer Empfindungen und mit großem Können den Weltkrieg verewigten, da wären zu nennen von Vertretern der Kunstmetropole München: Hans von Hayek, Angelo Jank, die beiden Fritz und Erich Erler, Ernst Vollbehr, Otto Bauriedl, Paul Bürck, Ost-Petersen, Fritz Haß, Ludwig Putz. Die meisten von diesen Malern weilten an der Westfront, einige aber auch, so die beiden zuletztgenannten an der Ostfront. Auch eine malende Dame tummelte mit Glück und männlicher Kraft das Schlachtroß: Wera von Bartels-Heimburg. Mit dem Berliner Künstlerkreis hängen zusammen: Baluschek, Bischoff-Culm, Dettmann, Corinth, Franck, Jordan, Kallmorgen, Skowronnek, Preiß. Den beiden Professoren Hugo Vogel und Karl Ziegler „saß" Hindenburg persönlich. Der Karlsruher Akademieprofessor Ludwig Dill, der Dresdner Richard Müller verdienen hier noch unbedingt Erwähnung.

Selbstverständlich entdeckt genaue Musterung in dieser Kriegskunst Unterschiedlichkeiten, nicht nur in technischer Hinsicht, sondern auch in der Auswahl und Behandlung des Stofflichen. Der eine bevorzugt die Erscheinungen der Kämpfe selbst, der andere mehr das Etappenleben, ein dritter richtet sein Augenmerk vornehmlich auf die Errungenschaften der modernsten Kriegstechnik, die diesen Völkerkampf so einzigartig in der Weltgeschichte erscheinen läßt. Dieser hegt für die Städte, Dörfer und Gegenden, in welchen der Krieg tobte, und die er zum Teil zerstörte, ein besonderes Interesse, und jener wendet seine Teilnahme und seine Kunst den Verwundeten oder auch wohl den Gefangenen zu. Da gibt es aber auch solche, welchen das Leben der zu Hause Gebliebenen während des Krieges, ihre Opfer und Leiden, aber auch ihre Festesstimmung nach errungenen Siegen künstlerisch beachtenswert erscheint, solche selbst gibt es, die den Griffel zur „Kriegs-Karikatur" gern spitzen und die Schwächen des Feindes mit Laugen von Hohn übergießen. Hier Künstlerreihen und Gruppen aufzustellen und entsprechend zu sondieren, erübrigt sich. Als künstlerischer Chronist, der mit schärfstem Blick und flottestem Strich das Wesentliche gerade dieses Weltkrieges festhält, ist Hans von Hayek wohl unerreicht. Wer die charakteristischen Erscheinungen dieses Weltkriegs, Opferfähigkeit, Heldenmut, Ausharren und Durchhalten, Eigenschaften des deutschen

Heeres, die durch absolute Siegesgewißheit gekrönt werden, typisiert und monumentalisiert, also zum Ausmalen von Ruhmeshallen der Berufene vor allem sein muß, das ist Fritz Erler. An Bild gewordener, leidenschaftlicher, vaterländischer Begeisterung endlich, wie sie in dieser Kriegszeit in uns allen glüht, tut es wohl keiner einem Ludwig Dill zuvor, dessen gemalte Sturmangriffe anf Schützengräben und feuerige Kämpfe ersichtlich notwendiger künstlerischer Ausdruck innerlichst gefühlter patriotischer Wallungen sind, in den hehrsten Farbenharmonien schimmernde gemalte Heldenlieder eines urgermanischen Barden.

Daß eine Anzahl illustrierter Kriegszeitschriften für den Weltkrieg recht wenig charakteristische und auch künstlerisch anfechtbare bildliche Darstellungen bringen, wurde schon berührt. Anderseits gibt es aber auch Zeitschriften, die oft genug den Krieg betreffende, künstlerisch recht bemerkenswerte Bilder aufweisen, so die „Liller Kriegszeitung", der „Wieland", das „Wachtfeuer" (Künstlerblätter zum Krieg 1914/17, Zirkelverlag, Berlin) u. a. — An dem Kapitel „Der Weltkrieg im Bilde" sind — in Auffassung und Technik teilweise ganz bedeutend — auch die Künstler in den Ländern unserer Feinde beteiligt. Leider spiegelt aber der Inhalt einer großen Mehrzahl dieser Arbeiten solche offenkundige Kriegslügenhaftigkeit, ja solchen diabolischen Haß wieder, daß dieselben schon aus solchem Grunde für einen Deutschen ungenießbar sind oder höchstens als Dokumente unsäglicher Mißgunst und Verblendung einen Wert besitzen.

Tafel XXXVII.



Ludwig Dill: „Reiterangriff“.



Ludwig Dill: „Straßenkampf zwischen deutschen Truppen und Turkos".

XIX.

Der moderne Weltkrieg als Wandler der Kunstanschauungen.

Der Weltkrieg mit allen seinen Schrecknissen hat, so absurd es auch klingen mag, ethische und ästhetische Werte geschaffen. Allerherrlichste Eigenschaften, wie Heldenmut, Treue, Opferfähigkeit, Selbstlosigkeit sind durch ihn geweckt und erstanden. Fehler, Untugenden, die sich vor dem Kriege breitmachten, sind verschwunden, wie wegrasiert. Aller Hader schwieg. Bessere Einsicht drang überall durch. Vor allem: Die Deutschen haben sich auf sich selbst besonnen. Nicht zuletzt im deutschen Kunstleben waren die Zeichen der Zeit zu würdigen. Solches Erleben der höchsten Gefahr, solche bitterste Bedrängnis deutschen Eigenseins durch eine Welt mißgünstiger Feinde schafft auch für die Kunst Persönlichkeitswerte edelster Art. Im künstlerischen Leben vor allem hatten sich die Deutschen — Künstler, Kunsthändler, Kunstfreunde und Ästheten — begründeterweise auf deutsches Wesen zurückzubesinnen.

Wie stand es in dieser Beziehung vor dem Kriege mit der deutschen Kunst? Vielfach schlimm genug! Selbst ein ultramoderner Künstler wie Lovis Corinth sagte schon vor dem Krieg in einem Vortrag für die Berliner freie Studentenschaft (herausgegeben als Broschüre bei Hirzel, Leipzig) „Über deutsche Malerei“ betreffend die „Französelei“ weiter Kreise modernster deutscher Maler: „. . . Je nach dem Charakter, welcher den deutschen Künstlern eigen ist, artet diese Gefolgschaft direkt in Nachahmung so aus, daß sie die heiligsten Überzeugungen der jeweiligen Mode aufopfern, es gibt sogar solche, welche ihre Ansichten ändern von Tag zu Tag, und sie wechseln ihre Malweise wie ein paar Handschuhe. Selbstverständlich sind derartige Menschen keine Persönlichkeiten, aber bekämpfen will ich eine allgemeine, unklare Sucht der Nachäfferei, die heute in Deutschland überhand genommen hat. Sehen wir einmal, wieviel vorübergehende Moden im Verhältnis einer kurzen Spanne Zeit entstanden sind, dann beinahe vergessen und wiederbegraben sind. Corinth läßt dann alle die übermodernen „. . . ismen“ Revue passieren: Naturalismus, Symbolismus, Japanismus, Impressionismus, Neoimpressionismus, Expressionismus, Cubismus, Futurismus.

Weit schärfer geht Momme Nissen in seiner während des Kriegs erschienenen Broschüre „Der Krieg und die deutsche Kunst“ (Herder, Freiburg) ins Gericht. „Solcher (futuristische usw.) Dreck wurde nicht nur in angesehensten Kunsthandlungen ausgestellt, er hatte seine große Gemeinde unter Künstlern, Gelehrten, reichen Mäzenen. Die „Faures“ — das ist die Pariser Ursprungsgruppe jener Wildlinge —, sagte eine Pariser Wochenschrift, „haben unsere Brüder von 1870 gut gerächt; sie haben die deutschen Künstler verrückt gemacht.“ Das ist nicht allein Irrenhauskunst, das sind die Greuel der Verwüstung an heiliger Stätte; das ist die Kunst aus der Hölle. Der Dämon der

Vernichtung selbst steckt darin ... Die Buhlerei mit Paris hatte uns mit eitler Neuerungssucht, mit seelischer Verrohung, mit tollem Größenwahn bis ins Mark vergiftet."

Jedenfalls muß die Losung für die deutschen Künstler nach dem Weltkriege heißen: Sich auf sich selbst besinnen! sich besinnen auf deutsche Art, auf deutsches Wesen, auf deutsche Tradition! Nicht das Ureigenste, das Germanische wegwerfen, um mit Fremdländischem frivol zu kokettieren! Was ist deutsch, was ist germanisch in der Kunst? Soldaten, Kampf, kriegerisches Wesen malen, heißt noch nicht deutsch malen, deutsche Heimatkunst betätigen. Das malen inhaltlich die Franzosen auch, das malen auch jene deutschen Maler, welchen nach wie vor das Nachäffen neuester extremster französischer Modetorheiten — meist geschieht es geistlos und verständnislos — als einzig erstrebenswertes Ideal gilt. Was ist deutsch in der Kunst? Henry Thode hat in einem Vortrage (als Broschüre herausgegeben bei Winter, Heidelberg) die vier hauptsächlichsten Merkmale wohl richtig angeführt: Starker Gefühlsausdruck, Universalismus des Schauens, Erkennens und Wollens, unvergleichliche Naturtreue wie Naturliebe, endlich große Erfindungskraft der Phantasie. Und diejenigen Meister, aus deren Werken diese Eigenschaften am lautesten sprechen, das sind die urdeutschesten! Wer dächte hier nicht sofort an Schwind und Richter! Man kann einen Sieg deutscher Soldaten sehr französisch malen, während eine einfache Landschaft kräftigster Ausdruck kernigsten deutschen Wesens sein kann. Man stelle sich vor Landschaften der Böcklin, Thoma, Dill. Wer fühlte sich vor den aus deutschestem seelischen Empfinden geschaffenen, ragenden mächtigen Pappeln des letzteren nicht heimatlich tief angeregt, gleichsam vaterländisch gestärkt? Aus den Motiven deutschen Empfindens heraus — das hat Haendcke unlängst in einem Aufsatz („Der Tag", Illustrierter Teil, Nr. 132, Jahrgang 1915) wieder richtig betont — ist auch die Griffelkunst, die Graphik, so im Kerne deutsch. Diese verwendet die Linie, reflektiert also vornehmlich auf den Intellekt, auf die künstlerische Gestaltungskraft des Beschauers. Dadurch haben die graphischen Künstler die innigste Verbindung mit unserem Volke gewonnen. Wir Deutschen lieben in der Kunst die Erzählung. Dieses Wort im weiteren Sinne vernommen. Dürers Holzschnitte, Rembrandts Radierungen, Klingers Ätzbilder sprechen zu und mit uns, und wir werden vor ihnen eins mit ihnen; denn die Schwarz-Weiß-Kunst bindet sich nicht in Licht und Farbe an die wirkliche Unwelt, sondern sie gibt nur Symbole, welche die nachschaffende und schöpferische Phantasie des jeweiligen Beschauers mit höchster Wahrheit umkleidet. Eine immer breiter sich dehnende Flut an zyklischen Darstellungen in der Griffelkunst schenken uns unsere Künstler, weil das deutsche Volk sich selbst vernehmen will.

Daß die Kunst wie alles Geistige überhaupt ebenso wie im Persönlichen im Nationalen verankert ist, daß jeder Künstler irgendwie durch sein Volk bestimmt ist, darf als elementare Selbstverständlichkeit gelten. Und jeder Kunsttreibende, der sich gegen diese Maxime bewußt verfehlt, handelt von Grund auf geistig pervers! Er verrät — geistig zu verstehen — durch seine unehrliche Kunstbetätigung gleichsam



Zerschossene Häuser in Thelus.

Farbige Skizze, im Felde angefertigt von Unteroffizier Fr. Klemmer.

sein Vaterland. Da aber der Deutsche z. B. sich niemals zum Franzosen umwandeln kann, bleibt seine nachäffende Mache immer bestenfalls Zwitterwerk. Gerade das Essentielle wird fehlen, weil der Nachahmer eben anderer Nationalität, anderer Natur ist.

Wenn in der deutschen Kunst deutsches Empfinden, deutsche Art vor allem hochgehalten werden soll, deutsche Tradition vor allem gepflegt werden soll, so ist das nicht gleichbedeutend damit, daß deutsche Kunst gar keine ausländischen Anregungen vertrüge, daß Deutschlands künstlerische Grenzen gegen alle fremdländischen rein technischen brauchbaren Erfindungen und Errungenschaften eigensinnig versperrt werden sollen. Im Gegenteil! Man möchte sagen: Der deutsche Drang, von überallher zu lernen und sich geistig zu bereichern, ist so alt, wie der deutsche Drang nach Wissen und Können. Ja, es ist speziell deutsche Eigenheit, die sich dadurch über den kleinlichen Geist anderer Nationen erhebt, daß man deutscherseits in dieser Beziehung nichts weniger als engherzig, als chauvinistisch ist. Man denke an das von jeher für die deutschen Künstler und Geistesheroen traditionell gewesene Sehnen nach Italien, an den dortigen historischen Erinnerungen, klassischen Denkmälern, geistigen Werten, Kunstschätzen zu lernen und sich zu bilden. Man denke an die Mignon-Sehnsucht Goethes, dem „im Norden so nach der Sonne fror“, nach dem Land, „wo die Zitronen blühen“, an seine „italienische Reise“, an die geistige Bereicherung, die diese für ihn bedeutete, man denke, im Bereiche der bildenden Kunst, an Dürers und Holbeins Lernen in Italien, an den Aufenthalt der so innig deutsch empfindenden Romantiker und „Nazarener“, ja eines urgermanisch schaffenden Arnold Böcklin in Italien! Dürer und Rubens gaben nicht das Geringste ihres urdeutschen künstlerischen Naturells preis, als sie in Italien farbentechnisch und zeichnerisch-anatomisch dazulernten! Die Dill, Leibl, Thoma sind in Frankreich sicher nicht an den technischen Errungenschaften einer Schule von Barbizon achtlos vorübergegangen, und doch sind gerade sie als echteste Vertreter deutscher Kunst muster- und meisterhaft.

Man kann vielleicht ohne Übertreibung soweit gehen und sagen: Gerade in der Fähigkeit, bedeutsame äußere technische Elemente, die in fremden Landen reiften, dem Eigenen, dem Wesen deutschen Schaffens dienend zu vermählen, liegt der Charakter, liegt die Größe der deutschen Kunst. Niemals aber darf — und leider war es vor dem Weltkrieg in vielen deutschen Künstlerkreisen bis dahin gekommen — aus dem Dienen fremder technischer Elemente ein Herrschen fremden Geistes werden! Die deutsche Aufnahmefähigkeit darf nicht zum „verzweifelten Konflikt“ deutschen und fremdländischen Kunstwesens werden, sonst wird das, was wir soeben als Charakter und Größe der deutschen Kunst bezeichneten, zur Tragik der deutschen Kunst. Für solche selbst verschuldete Tragik ist nach den Erfahrungen und innerlichen Läuterungen und Erhebungen, die der Weltkrieg mit sich brachte, im deutschen Kunstleben kein Platz mehr. „Was deutsch und echt wüßt' keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'!“

XX.

Kriegsdenkmäler.

Nach Beendigung des deutsch-französischen Krieges 1870/71 überschwemmte eine wahre Flut von Siegesdenkmälern und insbesondere von Kriegserinnerungs-Gedenkzeichen zu Ehren der im Kampfe für das Vaterland gefallenen Helden ringsum die deutschen Lande. Ist es fraglich, daß das Ende des Weltkrieges 1914/17 dieselbe Erscheinung zeitigt? — Niemand kann es bezweifeln, daß nach einem Kriegsende zunächst wichtigere Fragen der Erledigung harren als die, wie die Erinnerungen an das ungeheure Erlebnis des Weltkrieges künstlerisch festzuhalten seien. Wirtschaftliche, innerpolitische Fragen werden zunächst alle künstlerischen zurückdrängen. Die Sorge für die Kriegsinvaliden, für Kriegswitwen und Kriegswaisen ist weit dringender als die für die künstlerische Verewigung des Weltkrieges. Kriegs-Wohltätigkeits-Häuser zu bauen für verkrüppelte ehemalige Krieger und für notleidende Hinterbliebene von Kriegern ist sicherlich eine noch weit notwendigere und selbstverständlichere Ehrenpflicht als die Errichtung von Sieges- oder irgendwelchen sonstigen Kriegerdenkmälern.

Das eine schließt jedoch das andere nicht aus. Das Allernotwendigste wird zuerst geschehen, das weniger Dringliche, aber für menschliches Gefühl doch auch Selbstverständliche wird darum nicht lange auf sich warten lassen. An einer kleinen Anzahl hervorragender deutscher Plätze werden Ruhmeshallen, Erinnerungstempel, Kriegsgedächtniskirchen erstehen. In vielen Städten werden die sieggekrönten Heerführer in Erz oder Stein nachgebildet werden. Und auf sein „Krieger-Denkmal“ zur Erinnerung an die den Heldentod gestorbenen Ortsangehörigen wird selbst das kleinste Dorf nicht verzichten wollen. Das wird und kann schließlich nach diesem noch weit gewaltigeren Kriege nicht anders sein als nach dem Kriege 1870/71. Jahre, Jahrzehnte mögen vergehen, bis überall Entsprechendes entstanden ist, aber es wird entstehen. Auch braucht es sich nicht überall um selbständige, freistehende Monumente zu handeln. In und an Kirchen, Rathäusern, an Friedhofsmauern, Brunnen, selbst Bäumen, können passende der Erinnerung an den Weltkrieg geweihte Kunstwerke angebracht werden.

Nur eine Sehnsucht ringt sich durch und schreit — ehe es zu spät ist — um Beachtung, daß alle diese Gedenkzeichen echte Kunst werden, und daß nicht — wie leider nach dem Kriege 1870/71 das allermeiste — sich das Neugeschaffene als geistlose Schablone und künstlerische Fabrikware gibt. Prunk und Kunst sind keinesfalls gleichbedeutend. Mit den geringsten Mitteln und in denkbar größter Einfachheit kann künstlerisch Geschmackvolles geleistet werden. Ganz abgesehen davon, daß Bauten, die wohltätigen Stiftungen für Kriegsinvaliden und für Hinterbliebene der Gefallenen dienen, auch zugleich künstlerische Architekturdenkmale sein können und müßten, ist der Begriff „Denkmal“ so weit wie möglich zu fassen. Über das Monument von Stein und Erz

hinaus besteht eine vielseitige Möglichkeit, Denkmale als Gedenkbäume und Ehrenhaine zu pflanzen. Trefflich ist auch der Vorschlag des Geschäftsführers des deutschen Bundes Heimatschutz, Nutzzweck und Kriegserinnerung zu einen (Heft 2 im 9. Jahrgang der Mitteilungen des „Rhein. Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz"). Lindner verficht dort den „Brunnen als Kriegsdenkmal". Aus den Brunnen strahlten köstliche, tiefe Werte aus. Neben ihrem Nutzzweck, den sie voll erfüllen, bringen sie etwas Erhebendes, Veredelndes. Könnte man deshalb nicht, fragt Lindner, hier und da, statt an Reiterstandbildern, Trophäengruppen und andere allegorische Darstellungen, an Krieges- und Siegesbrunnen denken? Auf jeden Fall aber sollte, — welcher Art nun auch das Denkmal wäre — mehr als es in den letzten Jahrzehnten bei ähnlichen Aufgaben geschehen war, die städtebauliche Umgebung oder Landschaft zum Stimmungsträger des gedachten Werkes werden. Der gesunde, starke Zug unserer Zeit muß dazu führen, daß die neuen Denkmäler so lebendig wie möglich selbst mit dem Sein und Treiben des Alltags verbunden werden. Ihr Zweck wäre verfehlt, wenn sie nur in die gehobene Stimmung eines festlichen Erinnerungstages paßten, wenn sie nicht einem jeden, nicht nur eindringlich, sondern auch dauernd, noch unbewußt fortwirkende Mahnungen an unvergeßliche Taten und Ereignisse zuriefen.

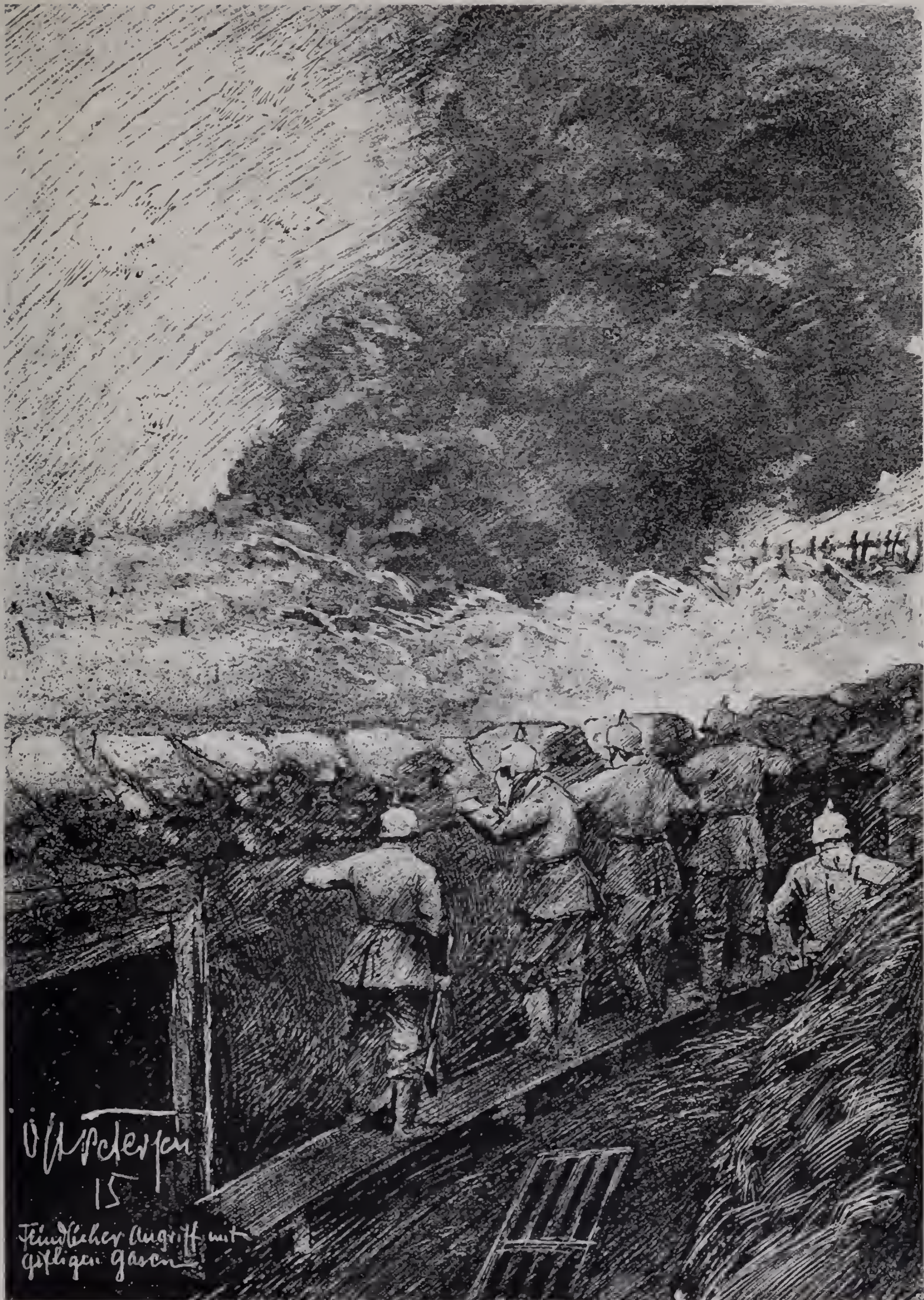
Wenn, was vielfach gewünscht wurde, die große Anzahl unkünstlerischer Denkmäler, die anläßlich der wahren Denkmalssucht, die in den letzten Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts in deutschen Landen überall wucherte, der Metallsammlung zugunsten erhöhten Kriegsmaterials zum Opfer gefallen wäre, so hätte man das vielleicht aus Pietätsgründen, aber keinesfalls aus künstlerischen bedauern können. Wer kennt sie nicht, die gar so vielerorts prangen, alle die „berühmten Männer" in steifer, zum Teil unmöglicher Pose, Säulen und Obelisken mit gußeisernen Adlern droben, Germanias und sonstige allegorische Figuren, die ohne jede Beziehung zu ihrer Lage und Umgebung aufgebaut sind und sich emporrecken? Daneben bleibt — um nicht ungerecht zu sein, sei das ausdrücklich betont — der Ruf einer Anzahl zumal monumentaler früherer plastischer Schöpfungen als wahrhaft wirkungsvoll und imposant zu Recht bestehen. Schwanthalers „Bavaria" in München, Schillings „Germania" auf dem Niederwald und nicht zuletzt Ernst von Bandels „Hermannsdenkmal" im Teutoburgerwalde, werden nach wie vor zu alt und jung eine begeisternde Sprache reden. Ebensowenig waren durch die absprechende Bemerkung von vorhin anerkannte Altmeister der Plastik, wie Schadow, Rauch, Begas, Zumbusch, Miller getroffen. Der Grundakkord altgriechischer Plastik, den in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts ein Winckelmann wieder anschlug: „Edle Einfalt, stille Größe" wird — darauf hin weisen die wertvollsten Stimmungen und Richtungen modernster deutscher Bildhauerkunst — auch der Erinnerungsplastik an den neuen Weltkrieg zweifellos das Gepräge zu geben haben. Einfachheit, Ruhe, stilles Sichausbreiten, gleichsam Sichausleben alles Formalen, schon aus weiter Ferne genau erkennbare Klarheit der Gesamtanlage und des Aufbaues sowie

volle leichte Übersichtlichkeit über alle Hauptmotive, das sind die vorzüglichsten Leitsätze, nach welchen die neue Kriegsplastik sich richten muß. Mit anderen Worten: Das von Adolf von Hildebrand so meisterlich, praktisch wie theoretisch, behandelte, auf so zuverlässigen Pfad verweisende „Problem der Form“ in der bildenden Kunst muß die Richtschnur abgeben.

Im Zusammenhang mit solchen Grundsätzen werden weit mehr noch als bereits in jüngster Zeit — wenigstens bei den Kriegsdenkmälern monumentaleren Charakters — Plastik und Architektur gemeinsam und gleichberechtigt wirken. Bildhauer und Baumeister werden dann Hand in Hand arbeiten. Das Kyffhäuser-Denkmal wies schon, gut vorbereitend, solche Wege. Neuerdings bot der Hahn-Bestelmeyersche Entwurf für ein Bismarck-Denkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen ein Meisterstück solcher Art. Werden über solche Monumentaldenkmäler noch hinaus Ruhmeshallen und Kriegsgedächtniskirchen erstehen, so kommt auch die dritte der „urgeborenen Schwestern“ im Reigen der bildenden Kunst, die Malerei, bei dem künstlerischen Kriegsgedächtnis voll zu ihrem Rechte. Ja, bei den zwei genannten Kategorien kann sie sogar leicht herrschend werden. An geeigneten Künstlern für solche großzügige Aufgaben fehlt es ebensowenig wie an Motiven. Zu den Denkmälern mit speziell plastischer Dominante werden im Gegensatz zum Kriegsgedächtnis von 1870/71, wo die weibliche Allegorie, die „Germania“ usw., führend wurde, jetzt wohl weit mehr die symbolischen Vertreter männlicher deutscher Kraft, germanischen Reckentums, vor allen: Jung-Siegfried, dann Arminius usw., herangezogen werden. Als Hüter unvergänglicher deutscher Reichesmacht und Herrlichkeit werden Karl der Große, Friedrich Barbarossa, passend auch Ludwig der Bayer, walten. Der um die Gründung des deutschen Kaiserreiches Verdienten, zumal eines Bismarck, wird mit Recht von neuem gedacht werden; denn die Ernte dieses Krieges sind auch Früchte ihrer Arbeit. Längst verstorbene deutsche Heerführer haben durch ihr Beispiel, durch ihre Organisationstätigkeit auch ihren Anteil am siegreichen Ausgang des Weltkrieges. Und Blücher und Moltke und Hindenburg, werden sich am gleichen Monument gut vertragen. Und am gleichen Monument werden häufig neben unseren Fürsten und Feldherren die Herrscher und Helden unserer Verbündeten verewigt werden, in Erz und Stein gehauene Verkündigungen von erprobten Devisen wie „Viribus unitis“, „In Treue fest“, „Suum quique“. Die reiche Fülle der Kriegs- und Siegesmotive, aus der heraus eines deutschen Künstlers Phantasie hier wählen, kombinieren und gestalten kann, ist an dieser Stelle nicht auszuschöpfen.

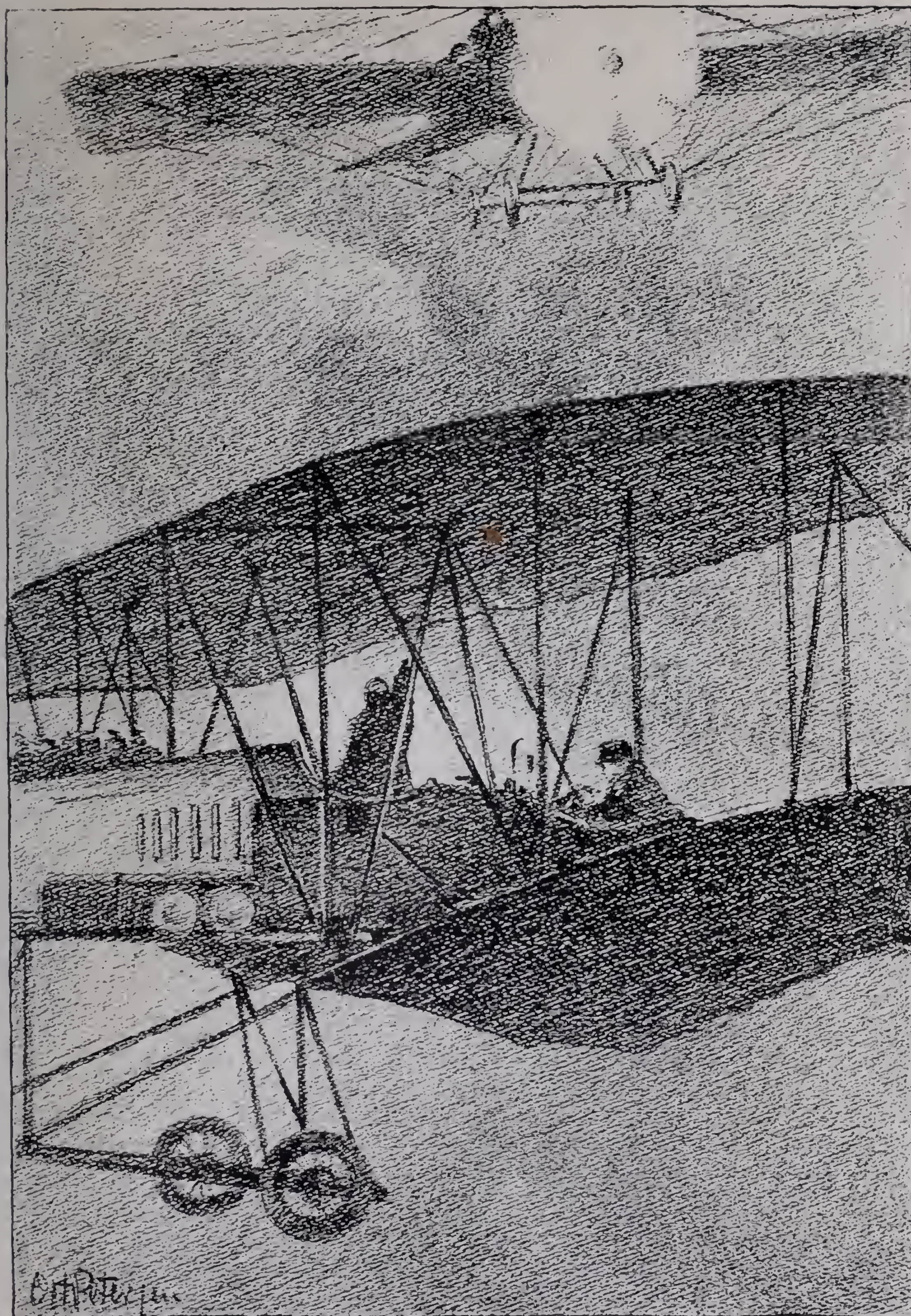
Schier unermeßlich ist das Bereich dessen, was an Kriegserinnerungen auch für die kleinsten Gemeinden, für Vereine und Private zu schaffen sein wird: Gedenkzeichen für gefallene Krieger, Epithaphien in Plastik und Malerei für Gemeinden als Wandschmuck ihrer Gotteshäuser (innen oder außen), figürliche Plastik mit oder ohne Architektur in oder an Kirchen, Rathäusern, Gedächtnisräumen, Erinnerungstafeln an Häusern, Bildstöckchen, kapellenartige Denkmäler, Gedenkzeichen kunstgewerblicher Art in Ver-

bindung mit Fahnen, Leuchtern, Opferbüchsen usw. Hier müssen — wie das in der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst", im „Münchener Kunstverein" und sonst wo bereits geschehen ist — Jurys, kunstverständige Kommissionen Wettbewerbe veranstalten, um minderwertige, fabrikmäßige Ware vom Künstlerischen fernzuhalten. Originalität, Einfachheit, Materialechtheit, vor allem Geschmack! So laute auch hier die Lösung. Was in schlichter Erfindung und reiner Empfindung unsere Helden im Feindesland für die Grabstätten ihrer gefallenen Kameraden wanden, banden, zimmerten und schmiedeten, könnte da oft genug als Muster dienen. Gezierter Künstelei bedarf es nicht. Heimatsinn und gesunde natürliche Anschauung geben das Richtige ein.

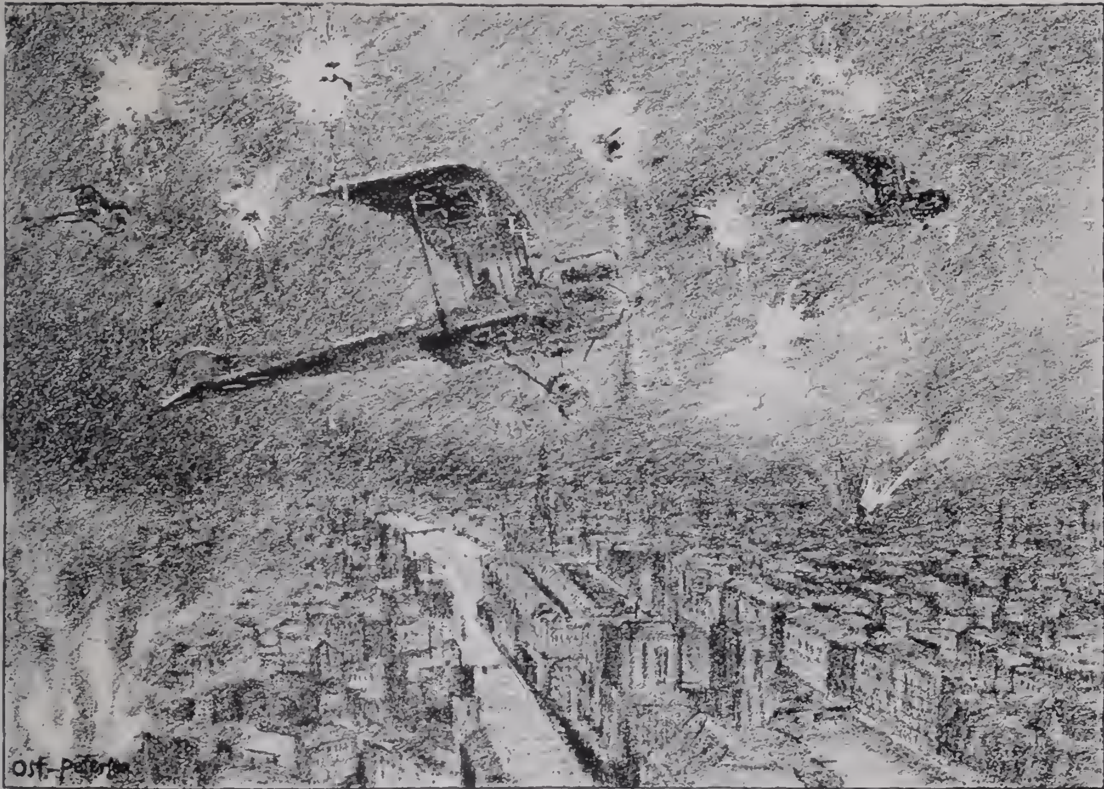


Ost-Petersen: „Feindlicher Angriff mit giftigen Gasen auf einen Schützengraben“.

Tafel XXXXI.



Ost-Petersen: „Flieger-Kampf".



Ost-Petersen: „Flieger-Angriff auf eine feindliche Stadt".